JUAN LUIS ONIEVA MORALES

INTRODUCCIÓN A LOS GÉNEROS LITERARIOS

A TRAVÉS DEL COMENTARIO DE TEXTOS

EDITORIAL PLAZA MAYOR

INTRODUCCIÓN A LOS GÉNEROS LITERARIOS A TRAVÉS DEL COMENTARIO DE TEXTOS está basado en una metodología eficiente que combina la teoría con la práctica, con lo que no solamente cumple con el objetivo didáctico de un afianzamiento completo de lo aprendido, sino que permite el desarrollo de la capacidad de análisis para la más completa aprehensión del texto literario total.

Su contenido teórico incluye, además, las opiniones que los más destacados críticos y pensadores contemporáneos han expresado sobre los diferentes géneros literarios y sus aspectos, soporte intelectual que enriquece la comprensión al suministrar diferentes puntos de vista.

El libro consta de dieciséis unidades didácticas, y cada una de ellas está dividida en dos partes: TEORÍA y TEXTOS Y ACTIVIDADES. Al final del libro se añade una imprescindible bibliografía.

Introducción
a los géneros literarios
a través del comentario de textos

JUAN LUIS ONIEVA MORALES

Introducción a los géneros literarios a través del comentario de textos

EDITORIAL PLAZA MAYOR

Prohibida la reproducción total o parcial
de este libro, por cualquier medio,
sin previo consentimiento escrito de su editor.

Introducción a los géneros literarios

Producción editorial: Lilliam Moro

Diseño de cubierta: José Antonio Pérez Fabo

CUARTA EDICIÓN, 1998
© JUAN LUIS ONIEVA MORALES, 1992
© EDITORIAL PLAZA MAYOR, INC., 1992
Avda. Ponce de León, 1527
Barrio El Cinco
Río Piedras, Puerto Rico, 00926
ISBN: 1-56328-036-1
Impreso en España/Printed in Spain
Talleres Gráficos Peñalara
Ctra. Villaviciosa a Pinto, km 15,180
Fuenlabrada (Madrid)
Depósito legal: M-12784-1998

Índice

INTRODUCCIÓN 11

1. EL ARTE Y LA LITERATURA 13

La Estética, *13*. La belleza, *13*. El arte, *14*. Las bellas artes, *15*. La literatura, *16*. El texto literario como acto de comunicación, *17*. La lengua literaria, *20*. Características de la lengua literaria, *25*. *TEXTOS Y ACTIVIDADES, 26*.

2. LITERATURA Y REALIDADES CONEXAS 31

Literatura y sociedad, *31*. Sociología del escritor, *31*. El contenido social de las obras literarias, *32*. La influencia de la literatura en la sociedad, *33*. La sociología de la literatura, *33*. La literatura y las Bellas Artes, *33*. Literatura y música, *35*. Literatura y pintura, *38*. Literatura y cine, *39*. *TEXTOS Y ACTIVIDADES, 42*.

3. ESTRUCTURA DE LA OBRA LITERARIA. EL ESTILO. MOVIMIENTOS Y ESCUELAS LITERARIAS 55

Estructura de la obra literaria, *55*. El estilo, *57*. Clases de estilo, *57*. Movimientos literarios, *58*. Escuelas literarias, *60*. Generaciones literarias, *60*. *TEXTOS Y ACTIVIDADES, 62*.

4. GÉNEROS LITERARIOS. LA LíRICA. PRINCIPALES SUBGÉNEROS LÍRICOS 65

Géneros literarios, *65*. Historia de los géneros literarios, *66*. La lírica, *70*. Principales subgéneros líricos, *70*. *TEXTOS Y ACTIVIDADES, 78*.

5. MÉTRICA ESPAÑOLA. PRINCIPALES ESTROFAS Y POEMAS 87

La métrica, *87*. La prosa y el verso, *87*. El ritmo. Factores rítmicos, *87*. La medida, *88*. Las pausas, *89*. El encabalgamiento. Sus clases, *91*. La acentuación en el verso, *93*. La rima, *94*. Clasificación de los versos según el número de sílabas, *95*. La estrofa, *95*. Principales estrofas,

95. El poema, *97*. Poemas estróficos, *98*. Poemas en versos libres, *98*. *TEXTOS Y ACTIVIDADES, 99*.

6. ANÁLISIS Y COMENTARIO DE UN POEMA LÍRICO 105

Metodología para el comentario de un poema lírico, *105*. Aplicación del método a un poema clásico ("Soneto XIII" de Garcilaso de la Vega), *107*. *TEXTOS Y ACTIVIDADES, 114*.

7. LA ÉPICA. PRINCIPALES SUBGÉNEROS ÉPICOS 119

La épica, *119*. Principales subgéneros épicos tradicionales, *120*. La epopeya, *120*. Los poemas épicos, *121*. Los cantares de gesta, *121*. Los romances, *121*. Géneros narrativos modernos, *122*. Géneros narrativos menores, *122*. La leyenda, *122*. El apólogo, *122*. La fábula, *122*. *TEXTOS Y ACTIVIDADES, 124*.

8. LA NOVELA COMO GÉNERO LITERARIO 129

La novela, *129*. Historia de la novela, *130*. Elementos estructurales de la novela, *132*. La estructura novelesca, *140*. Historia, trama y discurso en la novela, *141*. Modalización o punto de vista, *141*. Clasificación tipológica de la novela, *145*. *TEXTOS Y ACTIVIDADES, 150*.

9. NOVELA TRADICIONAL FRENTE A NOVELA ACTUAL. NUEVAS TÉCNICAS NARRATIVAS. LA NUEVA NOVELA LATINOAMERICANA 157

Novela tradicional frente a novela actual, *157*. Nuevas técnicas narrativas, *159*. La nueva novela latinoamericana, *165*. *TEXTOS Y ACTIVIDADES, 167*.

10. ANÁLISIS Y COMENTARIO DE UNA NOVELA 175

Método de análisis de una novela, *175*. Aplicación del método propuesto a *Cien años de soledad, 177*. *TEXTOS Y ACTIVIDADES, 193*.

11. EL CUENTO COMO GÉNERO LITERARIO 197

El cuento, *197*. Clases de cuento, *198*. Cuento popular frente a cuento literario, *199*. Morfología del cuento maravilloso, *200*. Estructura y técnica del cuento, *202*. El cuento latinoamericano, *203*. *TEXTOS Y ACTIVIDADES, 204*.

12. ANÁLISIS Y COMENTARIO DE UN CUENTO LITERARIO CONTEMPORÁNEO 207

Metodología para el análisis de un cuento, *207*. Aplicación de la metodología propuesta al cuento *Emma Zunz*, de Jorge Luis Borges, *209*. *TEXTOS Y ACTIVIDADES, 220*.

13. LA DRAMÁTICA. PRINCIPALES SUBGÉNEROS DRAMÁTICOS 221

El género dramático, *221*. Elementos del drama, *221*. Cualidades de la acción dramática, *222*. Elementos funcionales de la acción dramática, *223*. Estructura interna de la acción, *224*. Estructura externa de la acción, *225*. Clases de personajes, *225*. Caracterización de los personajes, *226*. El teatro como representación o espectáculo, *227*. Principales subgéneros dramáticos, *228*. Subgéneros dramáticos menores, *229*. *TEXTOS Y ACTIVIDADES, 231*.

14. ANÁLISIS Y COMENTARIO DE UNA OBRA DRAMÁTICA 237

Método de análisis de una obra dramática, *237*. Aplicación del método propuesto a *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca, *239*. *TEXTOS Y ACTIVIDADES, 249*.

15. EL ENSAYO COMO GÉNERO LITERARIO 251

El ensayo, *251*. Características del ensayo, *251*. Evolución histórica del ensayo, *252*. Géneros ensayísticos, *254*. La exposición y la argumentación como formas de elocución propias del ensayo, *255*. El ensayo y la prensa, *260*. Valores del ensayo, *260*. El ensayo en Latinoamérica, *261*. *TEXTOS Y ACTIVIDADES, 262*.

16. ANÁLISIS Y COMENTARIO DE UN TEXTO ENSAYÍSTICO 265

Metodología para el análisis del ensayo, *265*. Aplicación del método propuesto a un ensayo de "Azorín", *266*. *TEXTOS Y ACTIVIDADES, 272*.

BIBLIOGRAFÍA FUNDAMENTAL 277

Introducción

El presente Manual ha sido concebido como un instrumento auxiliar para el estudio reflexivo y activo de los Géneros Literarios. Quizás la mayor novedad estribe en que dicho estudio se lleve a cabo a través de los propios textos: bien de textos críticos que iluminan al lector, bien mediante el análisis y comentario de los propios textos literarios.

Aunque existe una extensa bibliografía sobre el Comentario de textos y su Metodología, escasean trabajos que —a nivel medio— se ocupen del análisis y comentario de obras completas. En este Manual, además de abordarse los aspectos más generales de Teoría Literaria, incluyéndose las aportaciones que sobre los géneros ha suministrado la crítica contemporánea, se propone una metodología específica para el comentario de obras completas pertenecientes a los principales géneros literarios actuales: poesía lírica, novela, cuento, drama y ensayo. Asimismo, la Metodología propuesta se lleva a la práctica en textos-modelo que sirven de orientación al estudiante.

El libro se estructura en dieciséis unidades, didácticas, cada una de las cuales consta de dos partes: Teoría y Textos y Actividades. El primer apartado pretende suministrar al estudiante la información teórica imprescindible para abordar el comentario de textos; en el segundo, se ofrecen diversos textos críticos para que el estudiante reflexione sobre ellos, así como actividades de recapitulación.

Se incluyen textos tanto de autores españoles como latinoamericanos y puertorriqueños, ya que un estudio que se precie ha de incluir toda la riqueza literaria del mundo hispánico.

EL AUTOR

1. El Arte y la Literatura

I. *TEORÍA*

La Estética

La palabra *estética* procede del griego *aisthetikós*, derivado de *áisthésis*, "ciencia que trata de la belleza". Por lo tanto, la *Estética* es *la ciencia que estudia la belleza y la teoría fundamental y filosófica del arte.*

La concepción de la Estética como ciencia que se ocupa del estudio de lo bello, captado a través de los sentidos, procede del filósofo alemán A. Baumgarten, que utiliza por primera vez la palabra *estética* en el título de una obra sobre la belleza, en 1750.

Los problemas capitales que sè plantea la Estética son tres:

1. Significado de la belleza en general.
2. Naturaleza del arte.
3. La validez de los juicios sobre la creación artística.

Desarrollemos a continuación los conceptos de *belleza* y *arte* que integran la definición de Estética.

La belleza

Cuando hablamos de *belleza* nos referimos a ciertas cualidades de algunos seres que los hacen agradables a nuestra contemplación y consideración, y que nos producen un placer, el *placer estético*, que se caracteriza por ser inmediato y desinteresado.

Se han dado múltiples definiciones de belleza, desde Aristóteles ("Bello es lo que, siendo bueno, es agradable en cuanto bueno"; "Lo bello estriba en la magnitud y el orden") hasta la moderna concepción *axiológica* (basada en la teoría de los valores) que considera que *la belleza no es una realidad por sí misma ni una propiedad de las cosas, sino un* **valor**. La belleza no es una entidad real, ideal o metafísica, porque tales entidades *son*, en tanto que lo bello no es, sino que *vale*.

Para que haya belleza se tienen que dar los siguientes elementos:

• *INTEGRIDAD O PERFECCIÓN.* Consiste en que no falte ninguno de los elementos o medios de que disponen los seres para cumplir los fines de su naturaleza; no sólo los esenciales, sin los cuales no pueden existir, sino también los secundarios. Lo bello no es lo perfecto, porque hay muchas cosas perfectas que no son bellas, pero la perfección es una cualidad fundamental de lo bello.

• *PROPORCIÓN.* Es la debida relación que con la belleza total del ser han de guardar sus dimensiones, formas, colorido, según exige su naturaleza.

• *UNIDAD.* Consiste en que las diversas partes de un ser o los diversos componentes de un conjunto se encuentren interrelacionados de manera que puedan abarcarse en una sola consideración.

• *VARIEDAD.* Es la distinción de partes y diferencias de formas de un ser o de un conjunto, sin que se menoscabe su unidad. Cuanto mayor sea la variedad de elementos y perfecciones del ser, mayor será su belleza.

• *ARMONÍA.* Se alcanza con el equilibrio y la conveniencia entre el fondo, o esencia del ser, y la forma de su expresión.

• *ORDEN.* Consiste en que las partes y elementos constitutivos del ser se encuentren dispuestos de tal manera que no sólo ocupen el lugar que a cada uno corresponde, sino que esta adecuada disposición resalte de un modo singular.

• *CLARIDAD O ESPLENDOR.* Es la manifestación, perceptible por los sentidos o por la inteligencia, apta para impresionar al contemplador.

• *CONVENIENCIA.* Consiste en la armonía exterior de los seres bellos con los objetos que le rodean, el lugar o situación y demás condiciones propias de su naturaleza o destino.

El arte

El *arte* se puede definir como la *creación humana voluntaria, tendente a producir belleza o una emoción estética.*

Puede ser considerado *como actividad* (creación) o *como producto de esa actividad* (suma de las artes y de las obras artísticas). La definición del arte en este segundo sentido depende del concepto que se tenga de la actividad artística.

La *Antigüedad clásica* consideraba el producto de tal actividad como *imitación de la naturaleza* (*mímesis*) hasta que **FILÓSTRATO** (siglo III d.C.) hizo ver la importancia de la fantasía creadora.

La *estética moderna* se distancia cada vez más de la definición del arte como imitación de la Naturaleza. Por ejemplo, Kant considera que el arte

bello es el arte del genio, y el genio está en completa oposición al espíritu imitativo.

La estética del siglo XIX se divide en dos corrientes en cuanto a la concepción del arte:

a) La concepción *idealista* o del *contenido* que considera el arte como manifestación de lo infinito en lo finito, es decir, representación de la Idea (lo absoluto) en la apariencia sensible. El fondo o contenido de la obra artística es el objeto propio del placer estético. Sus principales representantes son los filósofos Schelling y Hegel.

b) La concepción *formalista,* frente a la idealista, afirma que los elementos formales son los que producen propiamente el efecto estético. Su principal defensor es Herbart.

La estética posterior ha tratado de superar esta oposición apoyándose en el factor psicológico y viendo las condiciones del placer estético ya en lo que objetivamente se ofrece en la impresión estética, ya en las representaciones con que interpretamos lo dado objetivamente. Pero tal distinción no supera la antigua oposición, que viene a perdurar en la *estética psicológica* de otra manera, ya que cabe apreciar lo característico del grado estético o bien en la forma del proceso psíquico (sobre todo en las representaciones y sentimientos) o bien en su contenido.

Otras definiciones del arte se basan en la concepción *individual* o *social* del mismo. Pero ambos modos de considerarlo no deben excluirse mutuamente, sino complementarse. La consideración social es la que vale a la hora de analizar influencias de la vida colectiva en la obra y en el artista, pero para investigar la creación artística y entender psicológicamente el placer estético hay que partir del concepto individual del arte.

En épocas pasadas existió una especie de intolerancia estética al concederse excesiva importancia al *tema* del arte. Se creía que la belleza residía en los objetos, y que el buen arte era el que llevaba a cabo una habilidosa imitación de las cosas bellas y eliminaba los defectos. En la actualidad se ha caído en otro tipo de intolerancia al afirmarse el carácter inútil de todo elemento representativo, sobre todo en pintura y escultura; también en poesía.

Las Bellas Artes

La belleza que concibe nuestro espíritu y que se exterioriza por medio de formas sensibles da lugar a las creaciones de la actividad humana que se denominan *Bellas Artes.*

Atendiendo a sus características comunes, las Bellas Artes se suelen clasificar tradicionalmente en tres grupos:

1. *Artes plásticas o del dibujo.* Se desarrollan en el espacio, se caracterizan por el reposo y se perciben por la vista: Arquitectura, Escultura y Pintura.
2. *Artes del ritmo.* Se desarrollan en el tiempo y se perciben por el oído: Literatura y Música.
3. *Artes del movimiento.* Que dependen de las otras artes: Danza y Mímica.

La literatura

Como afirma Fernando Lázaro Carreter en su artículo "La literatura como fenómeno comunicativo":

> la pregunta de qué sea la literatura lleva planteada más de dos milenios, sin que ninguna de las respuestas haya merecido adhesiones estables. Se siente por ello la tentación de soslayarla, y es en general lo que hacemos, limitándonos a utilizar aquella noción como algo intuitivamente consabido.

En el mismo sentido se pronuncia el lingüista Sapir, en su obra *El lenguaje*: "Cuando la expresión lingüística es de extraordinaria significación la llamamos literatura". Pero más tarde añade: "No podría detenerme a precisar qué tipo de expresión es lo bastante 'significante' para merecer el nombre de arte o de literatura. Por lo demás, no lo sé exactamente. Tendremos que emplear el término 'literatura' dando por supuesto que todos saben lo que significa".

Las citas anteriores nos previenen de una definición apresurada de la literatura.

El término *literatura* procede del latín *litteratura* (palabra derivada, a su vez, de *littera*, "letra" o "escrito"). Etimológicamente, pues, literatura significa "instrucción", "erudición", "saber relacionarse con la escritura", etc.

La palabra literatura, además, es polisémica, posee variadas acepciones. V. M. de Aguiar e Silva, en su *Teoría de la literatura,* cita las siguientes:

1. Conjunto de la producción literaria de una época —literatura del siglo XIX— o de una región —literatura latinoamericana—.

2. Conjunto de obras que constituyen un grupo particular e individualizado, ya por su origen, ya por su temática o por su intención: *literatura fantástica, literatura femenina, literatura comprometida...*

3. Bibliografía existente acerca de un tema determinado: "sobre el Barroco existe una *literatura* abundante..."

4. Retórica, expresión artificial: "Déjate de tanta *literatura* y explícamelo con sencillez..."

5. Por elipsis, se emplea "literatura" en lugar de *historia de la literatura.*

6. Por metonimia, "literatura" significa también *manual de historia de la literatura.*

7. Conocimiento organizado del fenómeno literario: *literatura general, literatura comparada,* etc.

Se han dado múltiples definiciones de literatura. Aristóteles la define como "arte que imita sólo con el lenguaje, en prosa o en verso", es decir, la literatura es el arte de la palabra. De aquí derivan las definiciones tradicionales, que podemos sintetizar en la siguiente:

La literatura es el arte cuyo fin es la expresión de la belleza por medio del lenguaje.

Modernamente, el problema de la definición del término *literatura* ha sido planteado de nuevo por los formalistas rusos y recogido por los estructuralistas del Círculo Lingüístico de Praga. A Román Jakobson, uno de los padres del formalismo ruso, se debe la mejor formulación de la teoría de lo específicamente literario. Para Jakobson: "el objeto de la ciencia de la literatura no es la literatura sino la *literariedad,* que es lo que hace de una obra determinada una obra literaria".

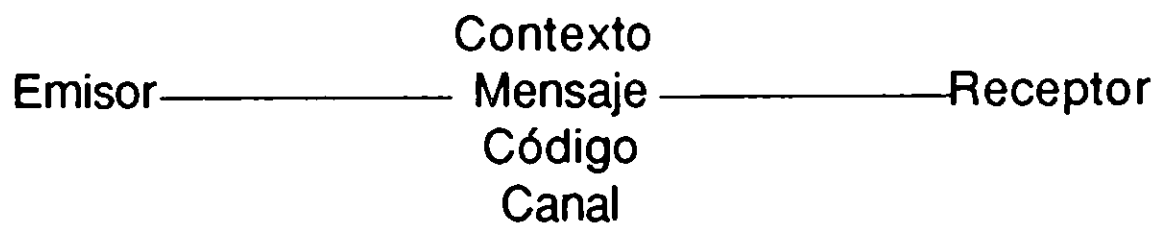
Una caracterización general del hecho literario, de la *literariedad,* sólo será posible partiendo de que *la obra literaria es un acto especial de comunicación* y considerando las *particularidades del denominado lenguaje literario.*

El texto literario como acto de comunicación

Toda obra literaria es un auténtico acto de comunicación que pone en relación al escritor con otros hombres, incluso de épocas y lugares muy diferentes. Pero, ¿qué tendrá de especial la literatura para permitir una

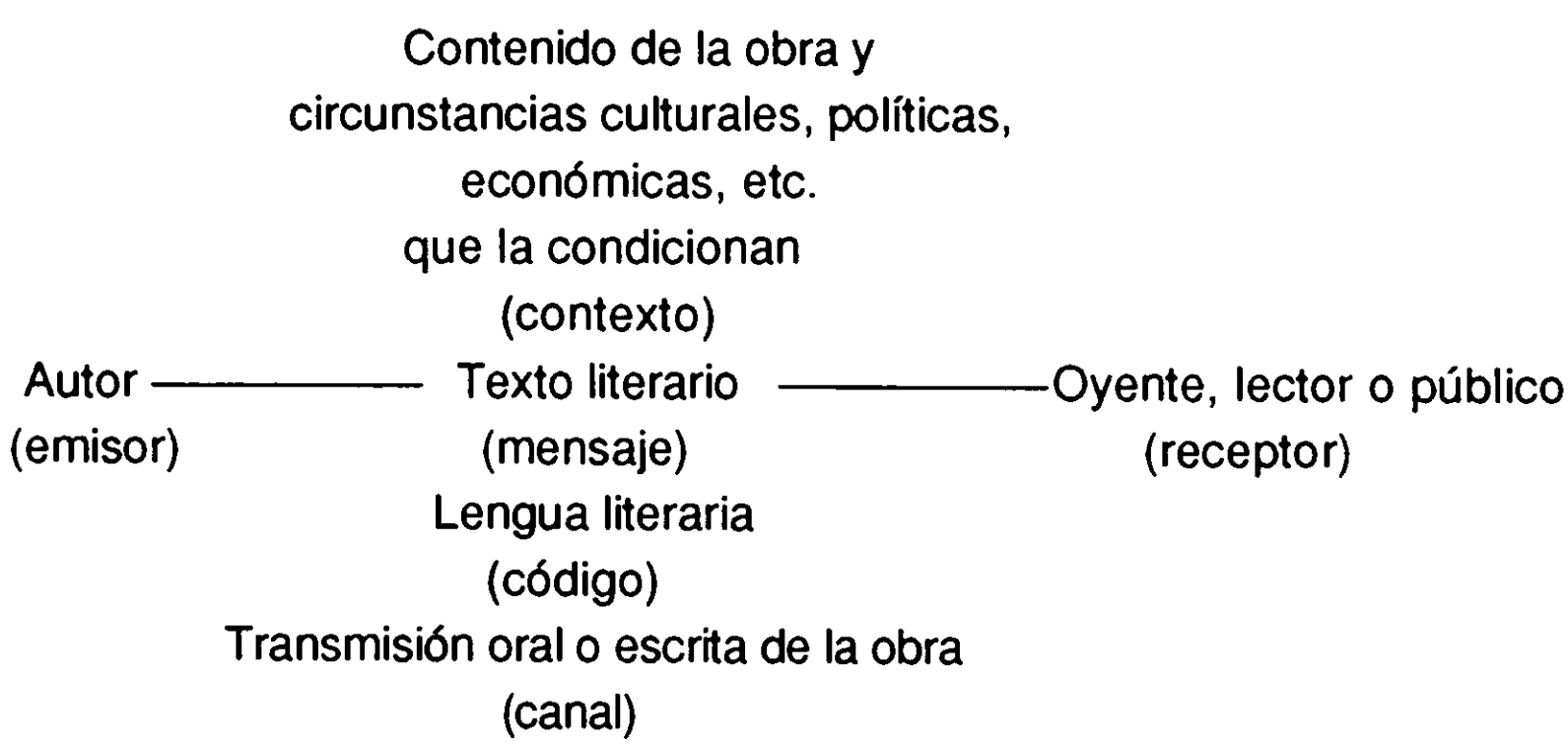
comunicación entre hombres y épocas tan diversos? Para descubrirlo es preciso analizar los elementos de un acto de comunicación coloquial en comparación con los que intervienen en la comunicación literaria.

Según el esquema de R. Jakobson, en un acto de comunicación verbal se dan los siguientes "factores" constitutivos:



Emisor es el que habla o escribe; el ***receptor,*** el que escucha o lee; el ***mensaje*** es el contenido informativo que el emisor transmite al receptor y que constituye el texto (oral o escrito); el ***contexto,*** también llamado ***referente,*** es la realidad extralingüística a la que se alude; el ***código*** es la lengua en que se emite el mensaje, incluida su representación escrita, y ha de ser común al emisor y al receptor; el ***canal*** es el medio físico a través del cual se transmite el componente perceptible o material del mensaje y que permite el **contacto** entre el emisor y el receptor.

Veamos ahora qué modificaciones experimentan estos factores en la comunicación literaria:



1. *El emisor*

El emisor de una obra literaria o *autor* no pretende informarnos ni tampoco convencernos. El autor es un artista, un creador de una obra bella con la intención de que perdure.

El hablante normal codifica su mensaje para satisfacer una necesidad práctica, inmediata. Sin embargo lo que mueve al autor a escribir es su deseo de crear algo bello que produzca en el receptor un placer, el placer estético.

2. *El receptor*

El receptor de la obra de arte literaria es el *lector* (si se trata de una obra impresa), el oyente (de una canción, de un recital, etc.) o el *espectador* (cuando se asiste a una función teatral).

El conjunto de lectores, oyentes o espectadores recibe el nombre genérico de *público*.

El público no puede establecer comunicación recíproca con el autor como ocurre con emisores y receptores en un acto comunicativo no literario. Aunque actualmente se concede gran importancia a la participación del lector u oyente en la obra literaria, éste puede interpretarla, pero es imposible responder al autor.

3. *El canal*

El canal en la comunicación literaria actual es generalmente el libro, la revista, el periódico, etc., pero también puede transmitirse el mensaje literario oralmente (teatro, recitales poéticos, canciones...).

Es un canal en el que el mensaje circula en una sola dirección: la que va del autor al público.

En cuanto a la relación emisor-receptor o *contacto,* también se producen diferencias. En el acto de comunicación literaria el autor no tiene la iniciativa del contacto, que corresponde estrictamente al receptor. El mensaje literario siempre aguarda a que un lector, espectador u oyente vaya en su busca para apropiárselo y recibirlo cuando quiera.

4. *El mensaje*

En un acto normal de comunicación lo importante es el *contenido* del mensaje. Sin embargo, en la comunicación literaria, aun siendo importante el contenido, lo que más interesa es la *forma*. Por ejemplo, lo que se cuenta en *El Quijote,* las aventuras de un hidalgo enloquecido por la lectura de los libros de caballerías, no es lo importante de la obra; lo verdaderamente valioso es la forma original y creativa de llevarlo a cabo.

5. El código

El código literario es básicamente la lengua común, pero sometida a una serie de desviaciones que nos producen *extrañeza* y que nos hacen fijarnos en el mensaje en sí. Para ello el autor se vale de todos los recursos que le ofrece el idioma.

6. El contexto

La no presencia del autor-emisor en el acto de comunicación literaria implica que no existe un contexto compartido por el emisor y el receptor. ¿Dónde está, pues, el contexto de la obra literaria? En la obra misma. La obra es la que comporta su propio contexto.

La lengua literaria

Antes de abordar la especificidad de la lengua literaria, podríamos plantearnos las siguientes preguntas: ¿Qué código es el usado por la lengua literaria? ¿Es el mismo de la lengua común, sometido a ciertas "desviaciones"? ¿Se trata de un código especial? En otras palabras, ¿cuáles son los rasgos distintivos de la lengua literaria?, ¿cuál es el fundamento de la *literariedad*?

A lo largo de la historia se han dado múltiples respuestas a estas preguntas. Nosotros lo vamos a sintetizar en dos épocas:

1. *TEORÍAS TRADICIONALES.* La Retórica tradicional y la misma Real Academia Española consideran la lengua literaria como una variedad de la lengua común que se diferencia de ésta por la abundancia de "figuras" o procedimientos expresivos que suponen un "desvío" respecto a una norma lingüística. Esta concepción plantea dos graves problemas: a) El uso de "figuras" no caracteriza exclusivamente a la lengua literaria. b) Es difícil establecer cuál sea la norma lingüística que transgrede el lenguaje figurado.

2. *TEORÍAS DEL SIGLO XX.* Durante nuestro siglo se suceden diversas tesis sobre la esencia del lenguaje literario. Las más importantes son las siguientes:

a) *TEORÍAS DE LOS FORMALISTAS RUSOS.* Para los formalistas rusos el rasgo principal de la lengua literaria es el **extrañamiento**. La lengua usual está automatizada y se centra preferentemente en el contenido del mensaje, mientras que *la lengua literaria fija la atención sobre el mensaje mismo, mediante recursos lingüísticos propios.* R. Jakobson afirma que, en el lenguaje

literario, "la palabra se siente como tal palabra y no como simple sustituto del objeto designado ni como explosión emotiva". En la misma teoría insiste Tomasevsky, al decir que en la lengua literaria la función comunicativa tiene un papel secundario y son las propias estructuras verbales las que poseen un valor autónomo.

Jakobson ve la esencia del extrañamiento en la *recurrencia* o repetición de artificios en todos los niveles lingüísticos (recurrencias fónicas, morfológicas, sintácticas y semánticas).

En el siguiente poema de Gerardo Diego se puede ejemplificar el concepto de *recurrencia* en todos los niveles.

ROMANCE DEL DUERO

Río Duero, río Duero,
nadie a acompañarte baja;
nadie se detiene a oír
tu eterna estrofa de agua.

Indiferente o cobarde,
la ciudad vuelve la espalda.
No quiere ver en tu espejo
su muralla desdentada.

Tú, viejo Duero, sonríes
entre tus barbas de plata,
moliendo con tus romances
las cosechas mal logradas.

Y entre los santos de piedra
y los álamos de magia
pasas llevando en tus ondas
palabras de amor, palabras.

Quién pudiera como tú,
a la vez quieto y en marcha,
cantar siempre el mismo verso
pero con distinta agua.

Río Duero, río Duero,
nadie a estar contigo baja,
ya nadie quiere atender
tu eterna estrofa olvidada,

sino los enamorados
que preguntan por sus almas
y siembran en tus espumas
palabras de amor, palabras.

Recurrencias fónicas

Las principales se deben a los factores rítmicos del poema:

• **Rima**: repetición de las vocales *a-a* en los versos pares (*baja, agua, espalda, desdentada,* etc.).

• **Medida**: todos los versos son octosílabos.

• **Acentos**: se repiten en lugares fijos, sobre todo el acento rítmico en 7ª sílaba.

• **Pausas**: se produce una pausa versal al final de cada verso.

Otras acercan el significante al significado:

• **Repetición** de las consonantes vibrantes /r/ y /r̄/ (**Río** Duero, **río** Duero...) que nos sugiere el sonido que produce el río al descender.

Recurrencias morfológicas

• Repetición del pronombre indefinido *nadie* (vv. 2, 3 y 22).

• Repetición del pronombre personal *tú*, en función apelativa (***Tú**, viejo Duero; quién pudiera como **tú**...*).

• Uso repetido del posesivo *tu* (***tu** estrofa de agua; **tu** espejo; **tus** barbas de plata...*

• La insistencia en el nombre del río (vv. 1, 9 y 21).

• La referencia al "canto" del río (***estrofa** de agua, **estrofa** olvidada*).

• El uso constante del presente de indicativo en todas las formas verbales (*baja, se detiene, vuelve,* etc.).

Recurrencias sintácticas

Citaremos las siguientes:

• Sustantivo + Sustantivo en aposición especificativa:

Río Duero, río Duero

• Pronombre + verbo + preposición + infinitivo:

Nadie se detiene a oír
Nadie baja a acompañarte

• Determinante + sustantivo núcleo + Complemento del nombre:

Los santos de piedra
los álamos de magia

• Núcleo sustantivo + Complemento del nombre + Aposición:

palabras de amor, palabras (v. 16)
palabras de amor, palabras (v. 24)

Recurrencias semánticas

Se reiteran en el poema las siguientes ideas:

- Abandono del río (vv. 1 al 8; 20 al 24).
- El río canta versos de agua (vv. 9 al 12; 18 al 20).
- Eternidad o perennidad del río (vv. 4, 10, 19 y 20).

Obsérvese que hemos caracterizado como literario este texto basándonos simplemente en las recurrencias o repeticiones, sin atender a la riqueza de "figuras" o recursos estilísticos que también son abundantes:

- **Metáforas**: *estrofa de agua; tu espejo; su muralla desdentada; barbas de plata...*
- **Personificaciones**: *Tú, viejo Duero, sonríes...*
- **Paradojas**: *A la vez quieto y en marcha.*
- **Antítesis**: *Cantar siempre el **mismo** verso, pero con **distinta agua.***
- **Epítetos**: *Tu **eterna** estrofa olvidada.*

En los textos literarios se da, pues, una función, la *función poética*, que centra su atención no sobre la realidad representada en la obra, sino sobre el mensaje mismo.

La crítica que suele hacerse a esta teoría se basa en que la recurrencia no es una cualidad exclusiva del lenguaje literario (también puede darse en la lengua coloquial y, sobre todo, en el lenguaje publicitario). No obstante, Jakobson opina que esta diferencia es cuestión de dosis: la lengua literaria será aquella en que la frecuencia de repeticiones —la función poética— sea mayor o prevalezca sobre las demás funciones.

b) *TEORÍAS BASADAS EN EL CONTEXTO ESPECIAL DE LA OBRA LITERARIA Y EN SU SEMÁNTICA.* Una segunda teoría para distinguir la lengua literaria es el *contexto.* Mientras que en el lenguaje común el acto de comunicación depende de un contexto y de una situación extralingüística, en la lengua literaria el contexto y la situación están en la misma obra y dependen del propio lenguaje y del mundo de ficción, independiente de la realidad, creado por el autor.

Más interesantes y difundidas son las teorías que se basan en la semántica del texto. Para algunos críticos la esencia de la lengua literaria está en la ***connotación.*** El lenguaje literario es ampliamente connotativo, es decir, que al significado lógico o básico de la palabra se le suman otros significados secundarios, emocionales o expresivos. Todo aquello que una palabra es capaz

de evocar, sugerir, excitar, etc. pertenece al campo de la connotación. Así, en un texto literario, la palabra *luna* puede tener las siguientes connotaciones: *noche, frío, quietud, misterio, magia, romanticismo, amor...* Por el contrario, en el lenguaje común predomina la ***denotación*** o significado básico, no subjetivo de las palabras. El significado denotativo de *luna* sería: "satélite de la Tierra que ilumina parte de nuestras noches con luz solar que refleja" cuando decimos, por ejemplo: *Ya ha salido la luna.*

Para W. Empson la connotacion constituye sólo un aspecto de un fenómeno más extenso y complejo que él denomina ***ambigüedad.*** Para él, *ambigüedad* es cualquier efecto lingüístico, aunque sea mínimo, que añada cualquier cambio a la afirmación directa propia del lenguaje común.

Otros críticos en vez de hablar de *connotación* y *ambigüedad* prefieren el término ***plurisignificación***. El lenguaje literario es plurisignificativo porque en él los signos lingüísticos poseen múltiples significados. Esto no quiere decir que *todos* los signos que componen un texto literario sean plurisignificativos; por ejemplo, en un poema puede haber versos que presenten el significado básico de las palabras, pero estos versos son parte del significado total del poema y éste sí que es necesariamente plurisignificativo. Precisamente a su plurisignificación se debe la multiplicidad de interpretaciones que puede tener una misma obra literaria.

c) *TEORÍAS QUE PROCLAMAN LA AUTONOMÍA DE LA LENGUA LITERARIA.* La más importante es la defendida por Van Dijk y los defensores de la *Gramática del texto*. Según esta teoría la lengua literaria no es independiente de la lengua común, pero sí *autónoma*. El lenguaje literario (L_l) es distinto del lenguaje normal (L_n), pero está dentro de un lenguaje (L) que incluye a ambos. Habrá, por un lado, una *gramática textual* que formulará las reglas comunes a ambos tipos de lenguaje, y por otro, las reglas propias del lenguaje literario. Ambos lenguajes comparten gran número de rasgos, pero algunos son específicos del lenguaje literario.

d) *TEORÍAS QUE CONCIBEN LA LENGUA LITERARIA COMO UN CÓDIGO ESPECIAL.* En este apartado hay que incluir la teoría de Fernando Lázaro Carreter, expuesta en *Consideraciones sobre la lengua literaria*. Para Lázaro la lengua literaria es independiente de la lengua común y sólo se puede estudiar en autores, obras y épocas concretos:

> La obra literaria no es, si mi opinión parece cierta, un fruto más o menos aberrante del tronco lingüístico común, sino un lenguaje aparte, sobre cuya

independencia no puede engañarnos el hecho de que comparta muchos caracteres léxicos y gramaticales con los demás frutos del mismo árbol.

Entendemos que en un enfrentamiento provechoso con el problema de qué sea la lengua artística sólo es concebible en el marco de la historia; esto es, repartido en una casuística de autores, obras, escuelas o épocas.

Características de la lengua literaria

Resumiendo y aunando las diversas teorías expuestas más arriba, podemos enumerar los principales rasgos peculiares de la lengua literaria:

a) Mayor abundancia de "figuras" o recursos expresivos (metáforas, símiles, personificaciones, metonimias, etc.).

b) Predominio de la *función poética* que cifra su objetivo en el mensaje mismo, no en su contenido referencial, valiéndose de *recurrencias* o repeticiones en todos los niveles.

c) Abundancia de *connotaciones* y *ambigüedades*.

d) *Plurisignificación*, lo que permite muchas y diversas interpretaciones o "recreaciones" de la obra.

A ellas se podrían añadir las siguientes:

e) Léxico más escogido, preciso y expresivo.

f) Gran elaboración del componente fónico.

g) Construcciones sintácticas más variadas y flexibles que las de la lengua común.

h) Predominio de lo imaginativo y afectivo sobre lo lógico.

2. *TEXTOS Y ACTIVIDADES*

EL VALOR ESTÉTICO

Los valores estéticos están más sujetos que los demás a la estimación subjetiva, y aun a la evolución de la sensibilidad humana a través de la historia. De aquí las modas del gusto, las modas literarias. Aun los más resueltos a considerar los valores como algo objetivo admiten la nota histórica en las apreciaciones estéticas: "Durante trescientos años se han mirado los cuadros del Greco sin descubrir sus peculiares calidades estéticas" (J. Ortega y Gasset, "¿Qué son los valores? Iniciación en la Estimativa", en la *Revista de Occidente*, Madrid, octubre de 1923). No sabemos si esta relación temporal debe considerarse como una atenuación del valor en las estimaciones estéticas. "El arbitrario, pero con frecuencia profundo Otto Weininger", como le llama el filósofo argentino Francisco Romero, ha declarado: "El valor es lo intemporal; y por consiguiente una cosa posee tanto más valor cuanto menos depende del tiempo, cuanto menos se modifica con el tiempo." Claro que esto no invalida la perennidad del valor estético en abstracto. Pero a la crítica sólo le incumbe el valor o estimación concreta que se atribuye a la obra, y ésta es variable por esencia, aun cuando en casos eminentes tiende a una reiteración, a una como cristalización del juicio estimativo que la pone encima de las modas: Homero, Dante, Shakespeare, Cervantes, etcétera. Casos, éstos, en que el devenir de Heráclito va, de paso, depositando aquellas coagulaciones estructurales de que habla Simmel, con las que, después, el trascender vital choca en su corriente. Pero aun aquí, la estratificación de valores estéticos difícilmente puede dar lugar a preceptos. Para ello será necesario definir los rasgos característicos, no del valor o estimación, sino del fenómeno belleza. Y en esto la Filosofía sólo llega a una petición de principio: Busquemos en el traje elegante con los ojos de la cara ésta su elegancia. Vana pesquisa. Veremos su color y su forma, que son ingredientes reales del traje. Su elegancia es invisible —es una calidad irreal que no forma parte de los componentes físicos del objeto... Es verdad, la elegancia es el valor invisible que reside en las líneas y colorido visibles del traje..." (J. Ortega y Gasset, *loc. cit.*) Sustituyamos "belleza" por elegancia, hagamos reducción de términos semejantes como el matemático, y llegaremos a esta conclusión: la belleza —suponiendo que sea un valor y no todo un género de valores— es un valor invisible que reside en los rasgos visibles del objeto bello. ¿Cuáles son, pues, estos rasgos? Imposible establecerlos de un modo general, preceptivo. En cada caso, frente a cada obra, la estimación procura justificarse descriptivamente, en virtud de circunstancias mudables con las mutaciones del gusto. Sólo queda incólume la Estimativa en abstracto; pero la Estimativa como mero mecanismo espiritual no interesa a la Estética ni a la Poética, y menos puede fundar la Preceptiva.

(Alfonso Reyes: *La axiología estética*)

Cuestiones

1. ¿Por qué se caracterizan los valores estéticos frente a los demás?
2. ¿A qué se deben los cambios de gusto y las modas literarias?
3. ¿Qué es el *valor* para Otto Weininger?
4. ¿Qué le compete a la crítica respecto al valor estético?
5. ¿Qué es la *belleza* para Alfonso Reyes?
6. Teniendo en cuenta lo que se ha expuesto en el apartado de Teoría, ¿qué elementos se han de dar para que un objeto se considere "bello"?

LA LITERATURA

1. Sumariamente definidas las principales actividades del espíritu, la filosofía se ocupa del ser; la historia y la ciencia, del suceder real, perecedero en aquélla, permanente en ésta; la literatura, de un suceder imaginario, aunque integrado —claro es— por los elementos de la realidad, único material de que disponemos para nuestras creaciones. Ejemplos: 1.º, Proposición filosófica, que se ocupa del ser: "El mundo es voluntad y representación." 2.º, Proposición histórica: "Napoleón murió tal día en Santa Elena"; el suceder es real y perecedero, fenece al tiempo que acontece, y nunca puede repetirse. 3.º, Proposición científica: "El calor dilata los cuerpos", suceder real y permanente. 4.º, Proposición poética: "Como un rey oriental el sol expira." No nos importa la realidad del crepúsculo que contempla el poeta, sino el hecho de que se le ocurra proponerlo a nuestra atención, y la manera de aludirlo.

La literatura posee un valor semántico o de significado, y un valor formal o de expresiones lingüísticas. El común denominador de ambos valores está en la intención. La intención semántica se refiere al suceder ficticio; la intención formal se refiere a la expresión estética. Sólo hay literatura cuando ambas intenciones se juntan. Las llamaremos, para abreviar, la ficción y la forma.

2. A la ficción llamaron los antiguos imitación de la naturaleza o "mímesis". El término es equívoco, desde que se tiende a ver en la naturaleza el conjunto de hechos exteriores a nuestro espíritu, por donde se llega a las estrecheces del realismo. Claro es que al inventar imitamos, por cuanto sólo contamos con los recursos naturales, y no hacemos más que estructurarlos en una nueva integración. Pero es preferible el término ficción. Indica, por una parte, que añadimos una nueva estructura —probable o improbable— a las que ya existen. Indica, por otra parte, que nuestra intención es desentendernos del suceder real. Finalmente, indica que traducimos una

realidad subjetiva. La literatura, mentira práctica, es una verdad psicológica. Hemos definido la literatura: *La verdad sospechosa*.

3. Algo más sobre la ficción. La experiencia psicológica vertida en una obra literaria puede o no referirse a un suceder real. Pero a la literatura tal experiencia no le importa como dato de la realidad, sino por su valor atractivo, que algunos llaman significado. La intención no ha sido contar algo porque realmente aconteciera, sino porque es interesante en sí mismo, haya o no acontecido. El proceso mental del historiador que evoca la figura de un héroe, el del novelista que construye un personaje, pueden llegar a ser idénticos; pero la intención es diferente en uno y en otro caso. El historiador dice que así fue; el novelista que así se inventó. El historiador intenta captar un individuo real determinado. El novelista, un molde humano posible o imposible. Nunca se insistirá lo bastante en la intención.

4. Respecto a la forma, sin intención estética no hay literatura; sólo podría haber elementos aprovechables para hacer con ellos literatura; materia prima, larvas que esperan la evocación del creador. Por de contado, cualquier experiencia espiritual, filosófica, histórica o científica, pueden expresarse en lenguaje de valor estético, pero esto no es literatura, sino literatura aplicada. Ésta se dirige al especialista, aunque sea provisionalmente especialista. La literatura en pureza se dirige al hombre en general, al hombre en su carácter humano. La forma, como el lenguaje mismo, es oral por esencia. Escribir —decía Goethe— es un abuso de la palabra. El habla es esencia; la letra, contingencia. Téngase presente, para evitar la confusión a que conduce el término mismo "literatura", que es ya un derivado de "letra", de lenguaje escrito.

5. El contenido de la literatura es, pues, la pura experiencia, no la experiencia de determinado orden de conocimientos. La experiencia contenida en la literatura —como por lo demás toda experiencia, salvo tipos excepcionales— aspira a ser comunicada. Para distinguir el lenguaje corriente o práctico del lenguaje estético o literario, se dice a veces que el primero es el lenguaje de la comunicación y el segundo el de la expresión. En rigor, aunque la literatura es expresión, procura también la comunicación. Aun en los casos de deformación profesional o de heroicidad estética más recóndita se desea —por lo menos— comunicarse con los iniciados y, generalmente, iniciar a los más posibles. Es cosa de parapsicología el componer poemas para entenderse solo y ocultarlos de los demás. En este punto, la erótica puede proporcionar explicaciones que son algo más que meras metáforas.

(Alfonso Reyes: *Apolo o de la literatura*)

Cuestiones

1. ¿De qué se ocupan, respectivamente, la filosofía, la historia, la ciencia y la literatura?

2. ¿Qué dos valores se dan en la literatura? ¿Cuál es el común denominador de ambos?
3. ¿Qué se tiene que juntar para que haya literatura?
4. ¿Qué indica el término "ficción"?
5. ¿La experiencia psicológica vertida en una obra literaria ha de referirse forzosamente a un suceso real? ¿Por qué?
6. ¿Cuál es el contenido de la literatura?
7. ¿Se ha de identificar *literatura* con lenguaje escrito?
8. ¿Qué diferencia hay entre lenguaje corriente o práctico y lenguaje estético o literario?

LA LITERATURA COMO FENÓMENO COMUNICATIVO

A partir del siguiente texto, defina cada uno de los factores o elementos de la comunicación literaria.

Supongamos, por ejemplo, que un amigo me lee en voz alta en una estancia una composición poética que se remonta a muchos siglos atrás. Si considero el simple acto inmediato de comunicación lingüística, prescindiendo de la institución literaria a la que pertenece, obtendré la siguiente constelación de datos: 1) el *mensaje* será la composición; 2) el *emisor* será el amigo que lo recita; 3) el *destinatario* seré yo que le escucho; 4) el *contexto* será aquello de que habla la composición, en la medida en que me informa; 5) el *código* será la lengua de la composición, como lengua italiana o francesa, etc.; el *contacto* será el establecido entre la voz del amigo y mis oídos, al que puede estorbar un ruido dentro o fuera de la habitación. En suma, todo será como si el amigo me dirigiera una frase o un enunciado sobre un asunto cualquiera, improvisado en aquel instante y destinado a no repetirse más. Si por el contrario, considero el acto de comunicación literaria en cuanto tal, esto es, en cuanto presupone una institución social duradera en el tiempo y una participación ocasional en ella, por fuerza habrá de modificar la consistencia de todos los factores excepto 1) el *mensaje*. Es decir, habrá de considerar: 2) como *emisor* no a quien ocasionalmente lee, sino al autor de la composición, muerto desde algún tiempo; 3) como *destinatario* no sólo a quien escucha ocasionalmente, sino también a toda la serie de oyentes y lectores, así como a cuantos disfruten y estudien la composición, a lo largo del tiempo; 4) como *contexto* no sólo aquella parcela de información que la composición transmite sobre aquello de que habla, sino también todas las circunstancias reales, alejadas en el tiempo, que puedan estar involucradas;

5) como *código* tanto la lengua italiana o francesa, etc., como el conjunto de normas y convenciones del género literario que tiene en cuenta la composición, al observarlas o violarlas; 6) como *contacto* no el contacto acústico del momento, sino la transmisión oral o escrita, manuscrita o impresa, a lo largo del tiempo, del texto de la composición, más o menos alterado.

(Francesco Orlando: *Per una teoria freudiana della letteratura*)

LA LENGUA LITERARIA

Señale las *recurrencias* de todo tipo —fónicas, morfológicas, sintácticas y semánticas— que hacen que el siguiente texto pueda considerarse como una obra literaria.

Sueña el rico en su riqueza,
que más cuidados le ofrece;
sueña el pobre que padece
su miseria y su pobreza;
sueña el que a medrar empieza,
sueña el que afana y pretende,
sueña el que agravia y ofende,
y en el mundo, en conclusión,
todos sueñan lo que son,
aunque ninguno lo entiende.

(P. Calderón de la Barca: *La vida es sueño*)

2. Literatura y realidades conexas

I. TEORÍA

Literatura y sociedad

Según Wellek y Warren, en su *Teoría literaria*, la literatura es una institución social que utiliza como medio propio el lenguaje, creación social. Además, la literatura "representa" "la vida"; y "la vida es, en gran medida, una realidad social".

Las relaciones recíprocas entre literatura y sociedad pueden ser de dos clases: **externas** e **internas.**

La investigación de las *relaciones externas* se lleva a cabo cuando se estudian las relaciones de la literatura con una situación social dada, con un determinado sistema político, económico o social. Se analizan entonces la influencia de la sociedad sobre la literatura y el puesto de la literatura en la sociedad. Dentro de este grupo se pueden incluir los críticos marxistas, que no sólo se ocupan de dichas relaciones sino que nos indican cómo deberían ser. Practican por tanto una crítica basada en consideraciones políticas y éticas, no específicamente literarias.

Mediante las *relaciones internas* se pueden estudiar tres aspectos fundamentales:

1. *La sociología del escritor*: procedencia y condición social del escritor, ideología social y base económica de la producción literaria.
2. *El contenido social de las obras literarias*: cómo se refleja una determinada sociedad o época en la obra.
3. *La influencia de la literatura en la sociedad*: el problema del público y de la influencia real de la literatura.

Sociología del escritor

El escritor es un ser social. Como tal se pueden estudiar su biografía, clase social, ambiente, ideología y las bases económicas de su producción.

Quizás la cuestión que primero se presente al análisis sea la de la *relación entre la obra de un escritor y el grupo social al que pertenece éste.* Por

5) co', ¿en qué medida la relación entre el autor y su grupo social es nor[inante de los rasgos fundamentales, culturales e ideológicos de la ció ¿El grupo social al que pertenece el escritor efectivamente es aquél m s puntos de vista y visión del mundo estructuran los de la obra o, en nbio, la correlación es más complicada e, incluso, a veces, contradictoria?

En general, se puede afirmar que el origen social del escritor no determina necesariamente su posterior ideología y filiación social, ya que muchos escritores, a lo largo de la historia, han servido los intereses de una clase social que no era la suya. Piénsese en todos los escritores cortesanos y los que publicaban sus obras bajo el mecenazgo de una clase social alta, a cambio de que se defendiera la ideología de esta clase.

La *tradición cultural* que engloba el sistema literario es uno de los elementos clave para la investigación del nexo entre literatura y sociedad. Cuando el escritor elige un tema para su obra, no actúa con absoluta libertad, ya que éste le viene dado por la historia cultural que ha llegado hasta él. Y no sólo el contenido temático es el que obedece a unas determinadas circunstancias sociales, también los recursos formales —géneros, recursos literarios, estructuras sintácticas, léxico...— tienen por lo común su punto de partida en los códigos colectivos de los lectores a quienes se dirige la obra.

El estudio de la base económica de la producción literaria va unido al estudio del *público* al que se dirige y del cual depende económicamente. Es imposible que *cualquier* obra pueda ser leída, en *cualquier* coyuntura histórica, por *cualquier* lector. De ahí que hayan de tenerse en cuenta las preferencias del público para que una obra alcance el éxito deseado. Como dice Robert Escarpit en su *Sociología de la literatura*: "El escritor es así prisionero de la ideología, de la *Weltanschauung* de su público-ambiente; puede aceptarla, modificarla, rechazarla total o parcialmente, pero jamás evadirse de ella."

Finalmente, el escritor no sólo experimenta la influencia de la sociedad, sino que influye en ella. Como afirman Wellek y Warren: "La gente ha hecho el amor, ha cometido crímenes, se ha suicidado siguiendo la pauta de un libro, ya sea el *Werther* o *Los tres mosqueteros*".

Sin embargo, es imposible determinar con precisión la influencia de un libro en sus lectores.

El contenido social de las obras literarias

La realidad representada en la obra literaria es, en muchos casos, reflejo de la sociedad en que ha sido creada. Se considera así a la obra literaria como un documento social.

La gran obra novelística de Galdós es un documento excepcional para conocer la sociedad burguesa española del siglo XIX; a través del teatro de Lope de Vega podemos conocer aspectos fundamentales de la sociedad española del siglo XVII; la vida de París y del resto de Francia en la época posterior a la Restauración se puede contemplar leyendo las páginas de la *Comedia humana* de Balzac, etcétera.

"Hasta la alegoría más abstrusa, la pastoral menos real, la farsa más burda, debidamente interrogadas, pueden decirnos algo de la sociedad de una época" (Wellek y Warren: *Teoría literaria*).

La influencia de la literatura en la sociedad

La literatura puede influir ampliamente en la sociedad a quien va dirigida. Dejando aparte la denominada *literatura social*, creada especialmente para difundir unas determinadas doctrinas, y que, en general, tiene escaso valor literario, la influencia de determinados autores en la vida social puede ser muy importante. La historia literaria nos muestra abundantes ejemplos de estas influencias. Así, se ha afirmado que *La cabaña del tío Tom* de Enriqueta Beecher Stowe contribuyó a que se declarase la Guerra de Secesión norteamericana o que la afición de los españoles a los **libros de caballería** fue decisiva para la conquista y colonización de América.

La sociología de la literatura

La *sociología de la literatura* tiene como objeto el estudio de las relaciones recíprocas entre literatura y sociedad en cada uno de los aspectos señalados. Por lo tanto, se puede distinguir una *Sociología de la creación literaria*, centrada en el autor; una *Sociología de la recepción* o del público lector, y una *Sociología de contenidos* o temas literarios.

La literatura y las Bellas Artes

A través de la historia, se ha producido una interrelación más o menos intensa entre todas las artes, según las épocas y los estilos. El tema de estas relaciones puede ser enfocado desde múltiples puntos de vista. Veamos los más importantes.

• *Utilización de vocablos y términos propios de una determinada expresión artística con referencia a otra.* Así, la literatura recurre a conceptos propios de la arquitectura (cuando habla de la *estructura* de la obra literaria, por ejemplo), de la pintura (el *claro-oscuro* de las obras literarias barrocas), de la música (cuando se estudian las *escalas métricas*, características del romanticismo), etcétera.

• *Otro fenómeno común es el de la* ***"sinestesia"*** o confusión y desplazamiento de planos sensoriales, remitiendo, por ejemplo, al sentido del oído lo que pertenece a la vista, o viceversa. Aunque es un fenómeno que ya figura en la literatura clásica, alcanza su apogeo con el Simbolismo y el Modernismo:

"Quedó de un *sonoro* marfil" (R. Darío): sinestesia vista-oído.
"en el cénit azul, una caricia *rosa*": sinestesia tacto-vista.

E incluso se puede dar en la prosa:

> Iban adoptando ligeros carricoches, de dos ruedas, saltarines y pintados de colores vivos, tan chillones, que al rodar veloces por el camino, parecían que hacían casi tanto ruido con el verde y rojo y azul de su madera, como las llantas que iban brincando sobre la grava.
>
> (Leopoldo Alas, "Clarín")

• Otras veces, las relaciones entre las artes dependen de la *distinta jerarquía e importancia que se les concede a través de la historia.* Por ejemplo, durante la Edad Media la arquitectura predomina e influye sobre las demás artes. La *Divina Comedia* de Dante, con su gran entramado estructural, o los *Milagros de Nuestra Señora,* de Berceo, que nos recuerdan los retablos medievales en los que aparece el santo en el centro y una serie de tablas laterales en que se representan sus milagros, son ejemplos de como se interrelacionan las artes en esta época.

En el Romanticismo alcanzó supremacía la música, y los escritores intentan producir efectos musicales en sus versos por medio de escalas métricas como las que figuran en *El estudiante de Salamanca,* de Espronceda.

• Otro aspecto que habría que considerar son las **diversas expresiones artísticas de un mismo tema o motivo.** El cuadro del pintor francés Boucher, que representa a un fauno durmiendo, pudo servir de inspiración a un poema de Mallarmé, que, a su vez, inspiró la obra musical de Debussy titulada: *La siesta de un fauno.*

• En otras ocasiones, el paralelismo entre literatura y bellas artes se limita a las **impresiones semejantes que producen en el contemplador de la obra artística.** Así, la lectura de los sainetes de Don Ramón de la Cruz parece

que producen la misma impresión que la contemplación de los cartones para tapices de Goya.

• También se ha insistido mucho en **la comparación de las artes a base de su común fondo social y cultural,** refiriéndose a "un espíritu de la época". Sin embargo, el estudio de estas relaciones sólo puede probar influencias semejantes sobre la evolución de las diversas artes y no un paralelismo forzoso.

Todos estos puntos de vista son, en cierto modo, exteriores a las propias obras. Por ello, Wellek y Warren proponen otro método más inmanente:

> Es evidente que el método más directo para establecer un paralelo entre las artes se basa en el análisis de las obras de arte propiamente dichas y, por tanto, de sus relaciones estructurales. Nunca habrá una verdadera historia del arte y menos todavía una historia comparada de las artes si no nos concentramos en las obras mismas y relegamos a un plano secundario los estudios sobre la psicología del lector y del espectador o del autor y del artista, como asimismo los estudios sobre el fondo cultural y social, por muy luminosos que puedan ser desde su punto de vista (*Teoría literaria*).

Literatura y música

Al ser la literatura y la música artes del tiempo o del oído, parece ser que existen relaciones estrechas entre ambas.

Dejando aparte los efectos "musicales" del verso y las aliteraciones, la literatura y la música han vivido estrechamente asociadas desde sus orígenes. Así, géneros literarios como la *poesía lírica* nos recuerdan como este tipo de composiciones eran cantadas con acompañamiento de un instrumento musical (la lira) de donde procede su nombre. También en los orígenes del *drama* —en las representaciones de las tragedias clásicas— la música y las evoluciones del coro desempeñan un papel importante. Además, el *canto* o la *canción* han funcionado frecuentemente como lazo de unión entre literatura y música.

Hay obras literarias inspiradas en temas musicales: Tolstoy se inspiró en una sonata de Beethoven para violín y piano, la dedicada a Kreutzer, para escribir su novela corta, *La sonata a Kreutzer*, y G. Diego, poeta y músico, ha escrito un poema basado en un estudio de Chopin (*Nocturno* XII, Op. 37, nº. 2).

También se da el caso inverso al anterior: **obras musicales que se inspiran en temas literarios.** Para comprender la música de Schumann o Shubert es necesario conocer la letra de las canciones o *lieder* en que se basan; tampoco se puede conocer la música de Wagner o Strauss sin tener en cuenta a Nietzsche y Schopenhauer. En España tenemos *El sombrero de tres picos*, de Falla, que se basa en la obra del mismo título de Pedro Antonio de Alarcón.

Más interesantes son los **efectos musicales en literatura.** Como ejemplo se pueden citar las series rítmicas del Romanticismo. Al final de *El estudiante de Salamanca,* de Espronceda, nos encontramos que los versos van disminuyendo gradualmente su longitud, con los efectos rítmicos y musicales que este fenómeno provoca:

Y vio luego
una llama
que se inflama
y murió;
y perdido,
oyó el eco
de un gemido
que expiró.

Tal, dulce
suspira
la lira
que hirió
en blando
concepto,
del viento
la voz,
leve
breve
son.

El fenómeno contrario, versos que gradualmente son más largos, nos lo encontramos en el poema de Gertrudis Gómez de Avellaneda, "La noche de insomnio y el alba":

Noche
triste
viste
ya,
aire,
cielo,
suelo
mar.
Mirando
del mundo
profundo
solaz,
esparcen
los sueños
beleños
de paz [...]

Hasta llegar, al final del poema, a versos de dieciséis sílabas.

En ambos casos, atendiendo a su disposición gráfica y a su musicalidad, nos podemos imaginar al pianista sobre el teclado realizando estudios de Chopin, por ejemplo.

Esta musicalidad se acentúa más tarde con Verlaine y los poetas simbolistas. Verlaine en su *Arte poética* proclama: "De la musique avant toute chose" (=La música o musicalidad ante todo) y lo lleva a la práctica en el famoso poema que comienza:

Les sanglots longs
Des violons
De l'automne [...]

Y llega a su apogeo con Rubén Darío y el Modernismo. Recordemos la musicalidad, por ejemplo, de la "Marcha triunfal" de Darío.

También es interesante la *imitación literaria de estructuras musicales.* Por ejemplo, Ramón Pérez de Ayala en sus novelas *Tigre Juan* y *El curandero de su honra* sustituyó la clásica distribución de la materia narrativa en capítulos, por otra estructura tomada de la música, organizando estas novelas en forma de movimientos o aires musicales, los propios de una sonata o una sinfonía. Así, *Tigre Juan* consta de dos partes: *Adagio* y *Presto*. Y su continuación, *El curandero de su honra,* consta de las siguientes: *presto, adagio, coda* y *parergón.*

Otra estructura musical que tiene su equivalente en la literatura es *el del tema que se repite y sus variaciones.* Igual que existen las *Variaciones sobre un tema de Haydn,* de Brahms, en literatura también se pueden ofrecer ejemplos semejantes. Por ejemplo, en la novela *Contrapunto,* de Aldous Huxley, se pretende conseguir ese efecto del tema central y variaciones sobre el mismo:

> La musicalización de la novela. No a la manera simbolista, subordinando el sentido al sonido. (*Pleuvent les bleus baisers des astres taciturnes*. Mera glosolalia.) Pero sí en gran escala, en la construcción. Meditar sobre Beethoven. [...] Poner esto en una novela. ¿Cómo? Las transiciones bruscas no presentan ninguna dificultad. Todo lo que se necesita es un número suficiente de personajes e intrigas paralelas, argumentos de contrapunto. Mientras Jones asesina a su esposa, Smith empuja el cochecillo de niño en el parque. Se alternan los temas. Más interesantes, las modulaciones y variaciones son también más difíciles. El novelista modula reduplicando las situaciones y los personajes. Muestra varios personajes enamorados, o muriendo, o rezando, de modos diferentes: disimilitudes que resuelven el mismo problema. O, viceversa, personajes símiles confrontados con problemas disími-

> les. De esta suerte se puede modular de modo que se presenten todos los aspectos del tema, se pueden escribir modulaciones en cualquier número de modos diferentes. Otro procedimiento: el novelista puede arrogarse el privilegio divino de creador y considerar los acontecimientos de la historia en sus varios aspectos: emocional, científico, religioso, metafísico, etc. Modulará de uno al otro; por ejemplo, del aspecto estético al aspecto psicoquímico de las cosas, del religioso al psicológico o al financiero. Pero acaso sea esta una imposición demasiado tiránica de la voluntad del autor. Algunos pensarán así. Pero ¿debe permanecer el autor tan en último plano? Yo creo que actualmente somos demasiado escrupulosos en cuanto a estas apariciones personales.
>
> (Aldous Huxley: *Contrapunto*)

Literatura y pintura

También existen mutuas relaciones entre pintura y literatura. En primer lugar, podríamos citar las **interpretaciones poéticas de temas pictóricos.** Muchos escritores se han basado en cuadros para sus composiciones. Por ejemplo, los versos "Al Cristo de Velázquez", de Unamuno, o el libro *Apolo,* de Manuel Machado, en que cada uno de los poemas es como una explicación poética de un cuadro concreto, cuya reproducción figura al lado. Es famoso el dedicado al retrato de Felipe IV, de Velázquez:

> Nadie más cortesano ni pulido
> que nuestro Rey Felipe, que Dios guarde,
> siempre de negro hasta los pies vestido.
> Es pálida su tez como la tarde
> cansado el oro de su pelo undoso,
> y de sus ojos, el azul, cobarde.
> Sobre su augusto pecho generoso,
> ni joyeles perturban ni cadenas
> el negro terciopelo silencioso.
> Y en vez de cetro real, sostiene apenas
> con desmayo galán un guante de ante
> la blanca mano de azuladas venas.

También es importante el libro de Rafael Alberti *A la pintura,* subtitulado *Poema del color y la línea,* uno de los más bellos ejemplos de interpretación poética de grandes pintores como Zurbarán, o Picasso. He aquí la visión de un cuadro de Zurbarán:

Oro el plato, y la jarra, de sencilla,
humildemente persevera muda,
y el orden que descansa en la vajilla
se reposa en la luz que la desnuda.
Todo el callado refectorio reza
una oración que exalta la certeza.

Otras veces, **muchos pasajes literarios no sólo se inspiran sino que están basados en cuadros contemporáneos al autor.** Montesinos ha estudiado la relación existente entre las descripciones de José María de Pereda y los paisajes decimonónicos; y lo mismo han hecho Hinterhauser y Baquero Goyanes que han visto las correspondencias entre los cuadros de tipo histórico y las novelas de Galdós o los relatos de Pedro Antonio de Alarcón, respectivamente.

Por este mismo camino, José Casalduero ve concomitancias entre lo que supuso el cubismo pictórico y la poesía de Jorge Guillén.

Otra forma de relación es comprobar cómo **en muchas obras cuyos protagonistas son pintores, el autor transforma en términos literarios técnicas y motivos plásticos propios de la pintura.** Así ocurre, por ejemplo, en *La quimera* de la condesa de Pardo Bazán.

Más importantes son los esfuerzos de la literatura por convertirse en pintura verbal, intentando lograr concretamente los efectos de la pintura. Como dicen Wellek y Warren:

> No obstante, difícilmente cabe negar el éxito de la fórmula horaciana *ut pictura poesis* [la poesía como la pintura]. Aunque es probable que se exagere el grado de representación visual en la lectura de poesía, ha habido épocas y ha habido poetas que han obligado al lector a "ver". [...] la literatura moderna desde Chateaubriand a Proust, nos ha dado muchas descripciones que al menos hacen pensar en los efectos de la pintura y que nos mueven a representarnos escenas evocadas no pocas veces por asociación con cuadros contemporáneos.

Literatura y cine

La literatura y "el séptimo arte" también establecen entre sí mutuas relaciones. Durante nuestro siglo ambas artes caminan juntas, aunque utilicen diverso "lenguaje". El único material de la literatura es la palabra; en el cine se combinan palabras, imágenes —su componente principal— y música.

En multitud de ocasiones **el guión cinematográfico se basa en una novela o en una obra de teatro.** Así, se han llevado a la pantalla *La colmena*, *Los*

hermanos Karamazov, Muerte en Venecia o *Casa de muñecas*, guiones cinematográficos basados, respectivamente, en obras de Cela, Dostoievski, Thomas Mann e Ibsen.

Cine y literatura **han intercambiado estructuras y formas de lenguaje y de comunicación con el público.** El cine ha tomado de la literatura temas y estructuras narrativas o dramáticas que se han hecho visuales en el cine. La literatura se ha nutrido del cine incorporando sus técnicas —por ejemplo la del montaje cinematográfico o *flash-back*—, la manera de "ver", característica de la cámara fotográfica y, sobre todo, el ritmo.

Mariano Baquero Goyanes, en su *Estructuras de la novela actual*, nos sintetiza magníficamente las relaciones estructurales entre literatura —en este caso, novela— y cine:

> En bastantes obras de las incluibles en el "nouveau roman" —v. gr., las de Robbe-Grillet, y especialmente *La Jalousie*— se percibe con claridad la influencia de las técnicas cinematográficas. (Recuérdese que Robbe-Grillet fue el guionista del film de Alain Resnais *El año pasado en Marienbad*, antes de convertirse en realizador de sus propias películas.). Por eso, M. Beaujour ha podido decir: "El *nouveau roman*, en sus más típicas manifestaciones, se caracteriza por la ampliación y el *ralenti*".
>
> Los efectos de *ralenti*, de cámara lenta, son muy característicos de no pocas páginas de Proust —por ejemplo, la escena en que el narrador besa la mejilla de Albertina—, de Joyce e incluso de autores anteriores a la aparición del cine. E. Muir señala el efecto humorístico que puede provocarse con el lento discurrir del tiempo, tal como puede observarse en *Tristram Shandy*; efecto que Muir compara con el de "the slow-motion picture".
>
> Cabría asimismo recordar la importancia que, en el lenguaje cinematográfico, tiene el primer plano, el acercamiento de la cámara al rostro de un personaje o incluso, en dramático *close-up*, a sus ojos, boca, a una mano, a una oreja, o a algún objeto pequeño que, así tratado, llena toda la pantalla, etc. En *La Jalouise* de Robbe-Grillet el primer plano tiene una gran fuerza, y otro tanto ocurre en las novelas de Nathalie Sarraute, consideradas por Beaujour como "primeros planos hiperbólicos".
>
> Por otro lado, la aparición del cine sonoro nos ha acostumbrado, hace bastantes años, a ciertos efectos de los que también ha sabido aprovecharse el novelista: v. gr., la tan socorrida voz en *off*; si bien en este caso más bien cabría hablar de interinfluencia e incluso de una primacía literaria, ya que el cine no hizo sino utilizar hasta la saciedad un procedimiento inicialmente literario, relacionable con la voz del narrador omnisciente o con la del que adopta la primera persona narrativa. [...]
>
> También los novelistas actuales se sirven con gran frecuencia de esos recursos, de esos saltos al pasado, conseguidos con procedimientos auditivos o visuales, en cuanto al juego de asociaciones que permiten el salto atrás. La

> técnica del *flash-back* es la manejada, por ejemplo, en ciertas páginas de *Bajo el volcán* de Lowry, de *Homo Faber* de Max Frix, etc. [...]
>
> Hay quien, como Nathalie Sarraute, al ocuparse de estas inter-influencias, considera que del enfrentamiento novela-cine, la primera debe quedar liberada o purificada de cuanto el segundo puede expresar, esforzándose, por el contrario, en retener todo aquello que es inexpresable cinematográficamente. Así como la fotografía —dice N. Sarraute— ocupa y hace fructificar los terrenos que ha abandonado la pintura, el cine recoge y perfecciona lo que le abandona la novela.

También es preciso citar **la experiencia de escritores y dramaturgos en el mundo del cine,** bien como guionistas (Gabriel García Márquez), actores (Camilo José Cela) o utilizándolo como referente en sus obras (Guillén, Alberti, Miguel Delibes, Manuel Puig...).

El cine y sus mitos también están presentes en muchas obras literarias del siglo XX, como, por ejemplo, en Julio Cortázar que nos cuenta su adhesión a Glenda Garson en el relato *Queremos tanto a Glenda.*

En otras ocasiones, **los mismos argumentos de películas sirven como trama de una novela,** como ocurre con *El beso de la mujer araña* o *Pubis angelical,* de Manuel Puig.

II. TEXTOS Y ACTIVIDADES

LITERATURA Y SOCIEDAD

LOS PÚBLICOS

Todo escritor, al disponerse a escribir, tiene presente en su conciencia un público, aunque éste se componga sólo de sí mismo. Una cosa no se dice definitivamente, a menos que se diga a alguien; éste es el sentido, como hemos visto, del acto de publicación. Pero también cabe afirmar que una cosa no puede ser dicha a alguien (es decir, publicada) si antes no ha sido dicha para alguien. Estos dos "alguien" no tienen por qué coincidir. Aún más, es raro que coincidan. En otras palabras, en las fuentes mismas de la creación literaria existe un público interlocutor. Entre éste y el público al que se dirige la publicación pueden existir desproporciones muy grandes. [...]

El público-interlocutor puede reducirse a una sola persona, a un solo individuo. ¿Cuántas obras universales no han sido en sus orígenes nada más que mensajes personales? De cuando en cuando, la crítica erudita descubre ese mensaje al mismo tiempo que su destinatario y cree así haber explicado todo en la obra. En realidad, lo que habría que explicar es cómo el mensaje, al cambiar de destinatario (y a veces de sentido), conserva su eficacia. En esta eficacia que se mantiene reside toda la diferencia entre una obra literaria y un documento cualquiera.

(R. Escarpit)

Cuestiones

1. ¿Qué tipos de público distingue R. Escarpit?
2. ¿En qué consiste la diferencia entre una obra literaria y un documento cualquiera, según el autor de este texto?
3. ¿Qué rama de la sociología de la literatura se ocupará de las cuestiones planteadas en el texto?

No es verdad, pues, que se escriba para sí mismo: sería el mayor de los fracasos; al proyectar las emociones sobre el papel, apenas se lograría procurarles una lánguida prolongación. El acto creador no es más que un momento incompleto y abstracto de la producción de una obra; si el autor fuera el único hombre existente, por mucho que escribiera, jamás su obra vería la luz como *objeto;* no habría más remedio que dejar la pluma o desesperarse. Pero la operación de escribir supone la de leer como su correlativo dialéctico y estos dos actos conexos necesitan dos agentes distintos. Lo que hará surgir ese objeto concreto e imaginario, que es la obra del espíritu, será el esfuerzo conjugado del autor y del lector. Sólo hay arte por y para los demás. [...]

Si queremos ir más lejos, tenemos que recordar que el escritor, como todos los otros artistas, quiere procurar a sus lectores cierta emoción a la que la costumbre denomina *placer estético* y que, por mi parte, llamaría más a gusto *alegría estética;* y que esta emoción, cuando se manifiesta, es señal de que la obra está lograda.

(Jean-Paul Sartre: *¿Qué es la literatura?*)

Cuestiones

1. ¿Qué otro agente, además del autor, es imprescindible para que exista una obra literaria?
2. ¿Cuándo considera el autor que una obra literaria está lograda?

No es sólo en la América Latina —o Hispánica, si quieren llamarla así— donde se encuentra ese mundo que hacía escribir a Montaigne, lleno de admiración, el elogio "de los pueblos animados por un ardor indomable, en el que tantos millares de hombres, de mujeres y de niños arrostran peligros inevitables, en defensa de su Dios y de su libertad; los que armados de esa generosa obstinación para sufrir todo extremo, las penurias y la muerte, antes que someterse a la dominación de aquellos que han abusado vergonzosamente de ellos; los que prefieren dejarse morir de hambre antes que aceptar el vivir en las manos de sus enemigos".

Ocuparse de ese mundo, de ese pequeño mundo, de ese grandísimo mundo, es la tarea del novelista actual. Entenderse con él, con ese pueblo combatiente, criticarlo, exaltarlo, pintarlo, amarlo, tratar de comprenderlo, tratar de hablarle, de hablar de él, de mostrarlo, de mostrar en él las entretelas, los errores, las grandezas y las miserias; de hablar de él más y más, a

quienes permanecen sentados al borde del camino, inertes, esperando no sé qué, o quizás nada, pero que tienen, sin embargo, necesidad de que se les diga algo para removerlos.

Tal es, en mi opinión, la función del novelista actual. Tal es su función social. No puede hacer mucho más, y es ya bastante. El gran trabajo del hombre sobre esta tierra consiste en querer mejorar lo que es. Sus medios son limitados, pero su ambición es grande. Pero es en esta tarea en el Reino de este Mundo donde podrá encontrar su verdadera dimensión y quizás su grandeza.

(Alejo Carpentier: *Papel social del novelista*)

Cuestiones

1. ¿Cuál es el papel social del novelista, según Alejo Carpentier?

Imagen de la vida es la novela, y el arte de componerla estriba en reproducir los caracteres humanos, las pasiones, las debilidades, lo grande y lo pequeño, las almas y las fisonomías, todo lo espiritual y lo físico que nos constituye y nos rodea, y el lenguaje, que es la marca de raza, y las viviendas, que son el signo de familia, y la vestidura, que diseña los últimos trazos externos de la personalidad: todo esto sin olvidar que debe existir perfecto fiel de balanza entre la exactitud y la belleza de la reproducción. Se puede tratar de la novela de dos maneras: o estudiando la imagen representada por el artista, que es lo mismo que examinar cuantas novelas enriquecen la literatura de uno y otro país, o estudiar la vida misma, de donde el artista saca las ficciones que nos instruyen y embelesan. *La sociedad presente como materia novelable,* es el punto sobre el cual me propongo aventurar ante vosotros algunas opiniones.

(B. Pérez Galdós: *La sociedad presente como materia novelable*)

Cuestiones

1. ¿Qué es la novela para Galdós?
2. ¿En qué consiste el arte de componer una novela?
3. ¿De qué dos maneras se puede tratar de la novela? ¿De cuál de ellas se va a ocupar Galdós?

LA LITERATURA Y LAS BELLAS ARTES

Las diversas artes —artes plásticas, literatura y música— tienen cada una su evolución particular, con un ritmo distinto y una distinta estructura interna de elementos. Es indudable que guardan relación mutua constante, pero estas relaciones no son influencias que parten de un punto y determinan la evolución de las demás artes; han de entenderse más bien como complejo esquema de relaciones dialécticas que actúan en ambos sentidos, de un arte a otro y viceversa, y que pueden transformarse completamente dentro del arte en que han entrado. No es simple cuestión de "espíritu de la época" que determine y cale todas y cada una de las artes. Hemos de entender la suma total de las actividades culturales del hombre como todo un sistema de series que evolucionan por sí mismas, cada una con su conjunto de normas propias, que no son forzosamente idénticas a las de la serie vecina. La tarea de los historiadores del arte (en su más amplio sentido, comprendidos los historiadores de la literatura y de la música) es desarrollar un conjunto descriptivo de términos para cada arte, basado en las características específicas de cada arte. Así, la poesía necesita hoy una nueva poética, una técnica de análisis a la que no se puede llegar mediante una simple transposición o adaptación de términos de las bellas artes. Sólo cuando hayamos elaborado un eficaz sistema de términos para el análisis de las obras de arte literarias podremos delimitar los períodos literarios, pero no como entidades metafísicas dominadas por el "espíritu de la época". Una vez establecido tal esquema de evolución estrictamente literaria, podremos plantear la cuestión de si esta evolución es de alguna manera análoga a la evolución, análogamente establecida, de las demás artes. La respuesta como es fácil comprender, no será un rotundo "sí" ni un rotundo "no", sino que adoptará la forma de una intrincada estructura de coincidencias y divergencias más que de líneas paralelas.

(R. Wellek y A. Warren: *Teoría literaria*)

Cuestiones

1. ¿En qué se diferencian las diversas artes?
2. ¿Qué tienen en común?
3. ¿Cuál es la tarea de los historiadores del arte?

Explique cómo se producen los efectos musicales en el siguiente poema:

VALS DE LAS RAMAS

Cayó una hoja
y dos
y tres.
Por la luna nadaba un pez.
El agua duerme una hora
y el mar blanco duerme cien.
La dama
estaba muerta en la rama.
La monja
cantaba dentro de la toronja.
La niña
iba por el pino a la piña.
Y el pino
buscaba la plumilla del trino.
Pero el ruiseñor
lloraba sus heridas alrededor.
Y yo también
porque cayó una hoja
y dos
y tres.

(Federico García Lorca)

SERENATA DEL COQUÍ

En la capital de Puerto Rico, el día suele ser ruidoso hasta la fatiga y el agotamiento, al borde mismo de la neurosis; lleno de griterías, zumbidos y estridencias; atronado de aviones, sofocado de altoparlantes y fonógrafos, ensordecido de velloneras, acuchillado de bocinazos; desgarrado por alborotos de perros malcriados y chiquillos realengos, abacorado y hostigado por insistentes vociferaciones —mecanizadas y ambulatorias— de políticos, anunciantes, locutores, charlatantes y propagandistas...

En campo abierto, la noche es sonora; pero de una sonoridad sin exabruptos ni sobresaltos, más bien tranquilizadora y sedante para el que está familiarizado con ella. Son sonidos elementales, naturales, casi amistosos; por lo común, en tono menor, comedidos, sin jactancias. Salvo las clarinadas del gallo, que aquí es no sólo diana del alba y despertador de la noche, que hora por hora, para a su vecino y éste a otro, y el otro, hasta perderse en la distancia.

Acaso, a media lejanía, un ojisabio múcaro vierte el cántaro de su voz regañona sobre el ubicuo, unánime, monótono y asiduo coro de insectos y batracios. Y, por entre esta menuda y parpadeante multitud acústica, que a fuerza de invariable reiteración unísona resulta casi arrulladora, se distingue y destaca la voz duende del coquí, nítida, clara, húmeda, líquida; que es el más tópico y característico sonido de la noche puertorriqueña. El coquí es la vanguardia de la orquesta nocturna. Él es el primero en despertar, apenas puesto el sol, aún no apagadas las luces del crepúsculo.

(Tomás Blanco: *Serenata del coquí*)

Cuestiones

1. Compare el primer párrafo con los otros dos. ¿Qué diferencias encuentra entre ellos desde el punto de vista "sonoro"?
2. Señale los vocablos tomados de la música que utiliza el autor.
3. La voz o canto del coquí se describe mediante adjetivos. ¿Hay alguna sinestesia en dicha descripción?

Escuche el nocturno de Chopin en que se basa el siguiente poema y observe las relaciones temáticas entre música y literatura.

Nocturno XII
Op. 37, Núm. 2

La noche resbala
con mansa dulzura,
como una azucena
de nevada túnica,
inocente y lírica,
florece la luna.
Las estrellas cantan
su cantiga muda
y sueña el paisaje
dormido en la bruma.
¡Qué suave sosiego!
¡Qué paz tan profunda!

—Juan, ¿estoy soñando?
¡Oh, qué dulce música!
—Parecen campanas;
no las sentí nunca.
—¿Quién las toca, di?
—No sé, pero escucha.
María, te quiero.
—¿Si serán las brujas?
—María, si vieras...
—O serán los ángeles
allá en las alturas...
—María, te adoro...

Cual blancas cadencias
de canción de cuna,
únicos rumores
que el silencio surcan,
se estremece el bosque,
la brisa susurra
y abajo en el río
rezan las espumas.
Sólo dos zagales
—él fuerte, ella rubia—
velan en el valle
por gozar la albura
de la noche clara,
de la noche rústica.

—¿Campanas o guzlas?
—¿Me atiendes, María?
—¡Qué paz, qué dulzura...
¿oyes las campanas?
—¿María, me escuchas?
—Campanas celestes
¿sonáis en la luna?
Tañido divino...
¡Oh, Juan, esa música!...
—María, ¿me quieres?

—...No puedo ser tuya.

(Gerardo Diego)

EL BOSCO

El diablo hocicudo,
ojipelambrudo,
cornicapricudo,
perniculimbrudo
y rabudo,
zorrea,
pajarea,
mosquiconejea,
humea,
ventea,
peditrompetea
por un embudo.

Amar y danzar,
beber y saltar,
cantar y reír,
oler y tocar,
comer, fornicar,
dormir y dormir,
llorar y llorar.

Mandroque, mandroque,
diablo palitroque.

¡Pío, pío, pío!

Cabalgo y me río,
me monto en un gallo
y en un puercoespín,
en burro, en caballo,
en camello, en oso,
en rama, en raposo
y en un cornetín.

Verijo, verijo,
diablo garavijo.

¡Amor hortelano,
desnudo, oh verano!
Jardín del Amor.
En un pie un manzano
y en cuatro la flor.
(Y sus amadores,
céfiros y flores
y aves por el ano).
Virojo, virojo,
diablo trampantojo.

El diablo liebre,
tiebre,
no tiebre,
sipilitiebre,
y su comitiva,
chvia,
estiva,
sipilitriva,
cala,
empala,
desala,
traspala,
apuñala
con su lavativa.

Barrigas, narices,
lagartos, lombrices,
delfines volantes,
orejas rodantes,
ojos boquiabiertos,
escobas perdidas,
barcas aturdidas,
vómitos, heridas,
muertos.

Predica, predica,
diablo pilindrica.

Saltan escaleras,
corren tapaderas,
revientan calderas.
En los orinales
letales, mortales,
los más infernales
pingajos, zancajos,
tristes espantajos
pinales.

Guadaña, guadaña,
diablo telaraña.

El beleño,
el sueño,
el impuro,
oscuro,
seguro
botín,
el llanto,
el espanto
y el diente
crujiente
sin fin.

Pintor en desvelo:
tu paleta vuela al cielo,
y en un cuerno
tu pincel baja al infierno.

(R. Alberti: *A la pintura*)

Cuestiones

1. Busque reproducciones de los cuadros de "El Bosco" y establezca las relaciones temáticas entre pintura y literatura.
2. ¿Con qué otra de las Bellas Artes —excluida la literatura— se podría relacionar el poema? Razone su respuesta.

Analice las correspondencias temáticas existentes entre este poema y *Guernica* , de Picasso.

PICASSO-*GUERNICA*-PICASSO: 1973

No el sol, sino la súbita bombilla pálida ilumina
la artificial materia de la muerte.

El espacio infinito es una sola agonía,
las repentinas formas rotas
en mil pedazos de vida violenta
sobre la superficie lívida del gris.

No el sol, sino la pálida
bombilla eléctrica del frío
horror que hizo nacer
el gris coagulado de Guernica.

Nadie puede tender sobre tal sueño
el manto de la noche,
calla tal grito,
tal lámpara extinguir
que alumbra
la explosión de la muerte interminable,
la cámara interior donde no puede
reposar ni morir en el gris de Guernica
la memoria.

(J. A. Valente: *Interior con figuras*)

El cine es el arte típico del siglo, la única forma artística que ha surgido en el siglo, además una de las formas artísticas que han surgido de las cavernas, francamente. Eso es lo que tiene el cine de avasallante y de fascinador, que es absolutamente nuevo. No solamente nueva la idea de que proyecten en una tela blanca de imágenes, sombras; con la blancura de la tela de la pantalla te conviertes en luces y sombras. El cine surge independientemente de la literatura. Sus creadores Edison y Lumière no tenían la menor idea de lo que traían entre manos. La literatura vino al cine de la mano de Meliés y de los directores que trabajaban con Edison en la "Negra María". Todavía no se han analizado en profundidad y con precisión las relaciones entre cine-literatura; qué es lo que tiene el cine de fascinante para la literatura y quě es lo que tiene de asombroso o de conseguido la literatura para el cine. El caso de la literatura con el cine es más sederoso, más estrictamente voluntaria la

asociación o la sumisión. El cine en realidad se ha apropiado de la literatura en temas, formas de narración, estructuras narrativas que se han hecho visuales en el cine.

(Guillermo Cabrera Infante)

Cuestiones

1. ¿En qué consiste lo "avasallante y fascinador" del cine?
2. ¿Cuándo se incorporó la literatura al cine?
3. ¿De qué elementos literarios se ha apropiado el cine?
4. Lea el epígrafe *Literatura y cine*, que figura en el apartado de Teoría de esta unidad y enumere los influjos del cine en la literatura.

EL CINE Y EL POETA

Un buen cuento es como un poema... Y el cine es una máquina de contar cuentos. Se inventó porque el poeta dijo un día: Un cuento bueno... un poema hay que contárselo a todos los habitantes del planeta.

El primer cuento del mundo se lo contó la serpiente a Adán y a Eva nada más. No había, por entonces, otros espectadores en el Edén. Fue el cuento aquel de la manzana con sorpresa, inédito entonces, y que después se ha repetido tantas veces.

Luego el auditorio creció y los cuentos se contaron junto a las hogueras y el fogón... Más tarde, vino maese Pedro y los contó en la plaza pública, ante una audiencia municipal y heterogénea. Después, los cómicos itinerarios del carro de Tespis llevaron cuentos a los corrales de los burgos y los coliseos de las grandes metrópolis...

Pero esto no era bastante todavía.

Un buen cuento debía llegar a todas las latitudes de la Tierra, para que lo oyeran las naciones y los continentes...

Entonces... nace el cine.

(León Felipe)

Cuestiones

1. Reflexione sobre las relaciones entre un cuento y un poema y diga si está de acuerdo con la afirmación del autor: "Un buen cuento es como un poema."

2. En el texto se mezcla la historia del cuento y la del drama como si se tratara del mismo género literario. ¿Está de acuerdo con el autor? ¿Qué tienen ambos géneros en común?
3. Explique las relaciones entre el cuento y el cine.

3. Estructura de la obra literaria. El estilo. Movimientos y escuelas literarias

I. TEORÍA

Estructura de la obra literaria

Por ***estructura*** se entiende el **conjunto de elementos interrelacionados e interdependientes, dotado de cierta cohesión entre ellos.** Por lo tanto, la estructura de la lengua literaria vendrá dada por las *relaciones de dependencia mutua que se establecen entre todos sus componentes*. Como dice Lotman, un texto literario presupone una estructura, un límite espacio-temporal y una jerarquía interna entre sus constituyentes. Y M. Pagnini afirma:

> Es inmanente a la obra literaria una fuerza estructural y que por esto resulta un sistema no de una *suma*, sino de una *sólida coordinación*, de una *interacción* y *tensión dinámica* de partes, en cada una de las cuales se encuentra el sentido del todo (*Estructura literaria y método crítico*).

Prescindiendo de la *estructura externa*, es decir, la división de un poema en *estrofas*, de una novela en *capítulos* o *secuencias* y de un drama en *actos* y *escenas*, hay que analizar la *estructura interna* de la obra literaria.

Si se considera el texto literario, oral o escrito, como un ***signo lingüístico complejo***, en un primer análisis de su estructura interna habrá que distinguir un *significante* o *expresión* y un *significado* o *plano del contenido*. Ambos planos, interrelacionados, se convierten en elementos estructurales de la obra literaria, que será el resultado no de la suma de ambos planos, sino de su interacción en un todo que es la propia obra.

El ***plano de la expresión*** está estructurado, a su vez, en *estratos* o *niveles:*

> La estructura esencial de la obra literaria está, a mi entender, en que es una *formación constituida por varios estratos heterogéneos*. Cada uno de los estratos se distingue de los demás: 1) Por el *material* característico de cada uno de ellos; [...] 2) por la *función* que cada uno de ellos tiene, tanto respecto a los otros como en el conjunto de la obra.
>
> (R. Ingarden: *Fenomenología*)

Se suelen indicar cuatro *niveles*:

1. *NIVEL FÓNICO:* fonemas, acentos, entonación y recursos expresivos a este nivel (aliteración, paronomasia, similicadencia...).

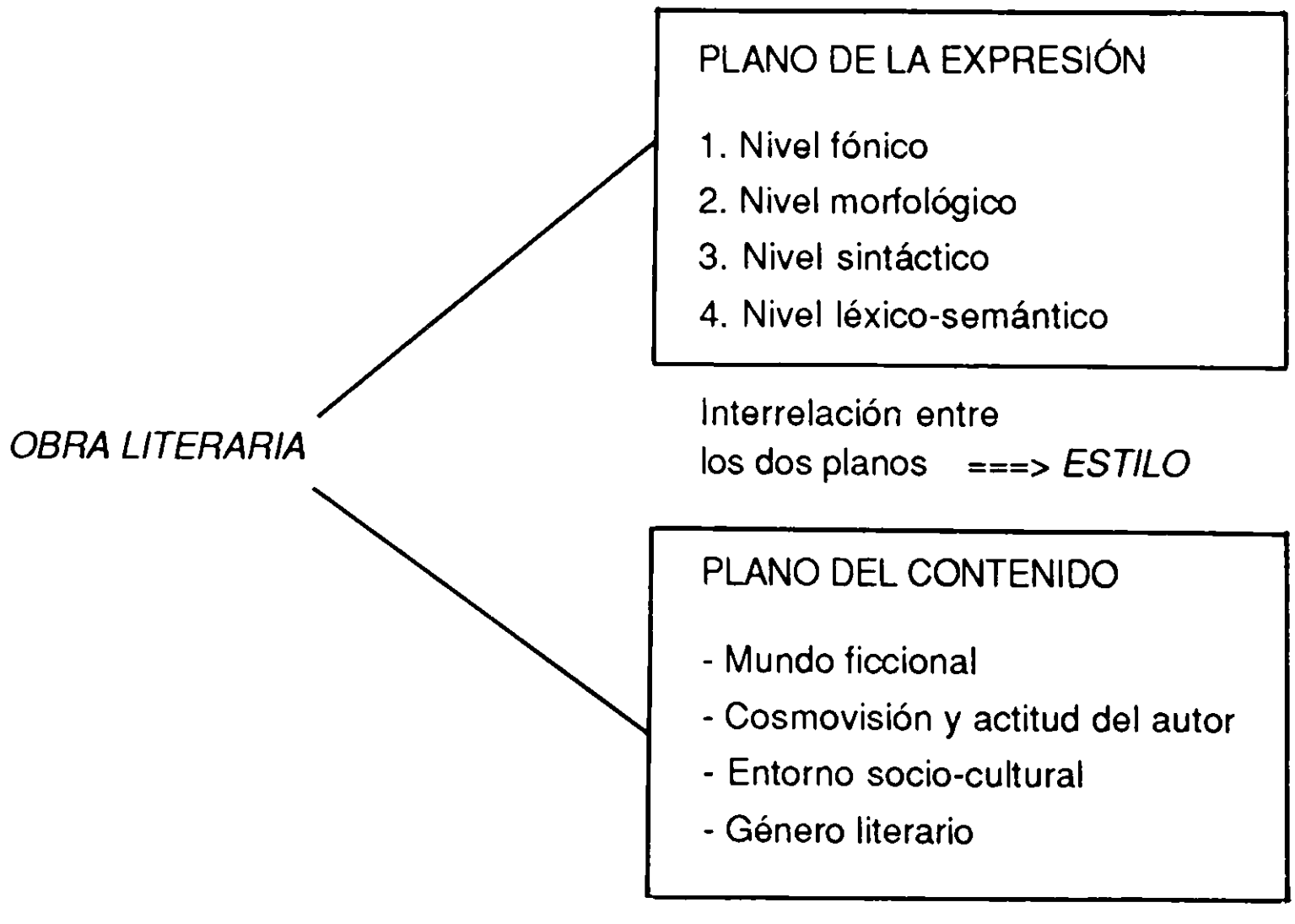
2. *NIVEL MORFOLÓGICO:* morfemas, palabras y recursos morfológicos (diminutivos, epítetos, predominio de una determinada parte de la oración, predominio de sustantivos abstractos sobre los concretos, etc.).

3. *NIVEL SINTÁCTICO:* estructuras sintácticas predominantes, predominio de la coordinación sobre la subordinación, o viceversa, paralelismos sintácticos, hipérbatos, estilo directo, estilo indirecto...

4. *NIVEL LÉXICO-SEMÁNTICO:* significado de las palabras, palabras "clave", campos léxicos, campos semánticos, sinonimia, polisemia, antonimia, valores evocadores de las palabras, sinécdoque, metonimia, metáfora...

El ***plano del contenido*** está constituido por el mundo de ficción, imaginario o poético que contiene la obra, la *cosmovisión* o visión particular del mundo que posee el autor, y su *actitud* ante la vida, la naturaleza y su entorno socio-cultural que, en cierto modo, determinan el *género literario* elegido para conformar la obra.

Gráficamente, podríamos representar así la estructura de la obra literaria:



El estilo

Con el término ***estilo*** se suelen designar aspectos muy variados. Así, podemos oír que un determinado escritor posee "un estilo muy personal", que determinada obra está escrita en "estilo modernista" o que el "estilo periodístico" se basa en la brevedad y concisión.

Aunando aspectos tan diversos, podemos definir el ***estilo literario*** como ***el conjunto de rasgos que individualizan y concretan la obra de un autor, de una época o de un género.***

Existen una serie de factores que condicionan el estilo.

El factor más importante es *la personalidad y originalidad del escritor,* que imprime su sello personal a la obra. Hasta tal punto es esto cierto, que por su estilo podemos reconocer una obra sin que se nos haya indicado el autor.

Otros factores proceden de la tradición (de lo heredado culturalmente por el escritor). Por ejemplo, la época o movimiento literario al que el autor pertenece (Renacimiento, Barroco, Romanticismo...) y el género literario del que se vale (novela, poema, drama...) son condicionantes de carácter tradicional.

Finalmente, otro factor influyente en el estilo proviene del *destinatario de la obra* (el público). No posee el mismo estilo una obra destinada a la burguesía industrial del siglo XIX, que una obra escrita para un lector del siglo XX, por ejemplo.

Clases de estilo

Existen múltiples clasificaciones del estilo, según la perspectiva que se adopte.

Atendiendo al **autor**, se aplican al estilo diversos adjetivos:

cervantino, gongorino, quevedesco...

Según el **movimiento literario**, se puede hablar de estilo *barroco, neoclásico, romántico...*

Desde el punto de vista del **género literario** utilizado, se distingue el estilo *poético, lírico, oratorio...*

En relación con **el lenguaje**, el estilo puede ser:

Cortado: si domina la frase breve y nerviosa.

Periódico: si predominan largas oraciones compuestas con abundantes elementos subordinantes.

Conciso: cuando se usan sólo las palabras imprescindibles y exactas.

Ampuloso: cuando se diluye la idea principal en amplificaciones innecesarias.

Llano: utiliza con parquedad los recursos literarios.

Florido o pomposo: se utilizan abundantemente los recursos literarios.

Movimientos literarios

Los estudiosos e historiadores de la literatura, movidos por exigencias críticas o pedagógicas, se han ocupado de establecer divisiones en el complejo mundo de la producción literaria, dividiéndola cronológicamente en *períodos, movimientos* o *corrientes literarias*.

Movimiento literario es un término de mayor amplitud que ***estilo***, que se aplica al **conjunto de manifestaciones artísticas, literarias e ideológicas, con ciertos caracteres que le dan unidad, que constituyen un cambio perceptible con respecto a los de la época anterior.** En otro sentido, también se entiende como *movimiento literario* la **corriente de opinión o tendencia artística con unidad en cierta época, y conjunto de las personas pertenecientes a ella, su actividad y sus obras.**

Para Aguiar e Silva, en su *Teoría de la literatura*, muchos de los criterios de periodización que suelen usarse carecen de homogeneidad y de fundamento. Entre dichos criterios cita los siguientes:

1. *Recurrir al concepto numérico de siglo*. El siglo es una unidad estrictamente cronológica, cuyo principio o fin no determina forzosamente el nacimiento o la muerte de un movimiento artístico o literario. Por ejemplo, en la literatura española e hispanoamericana, la denominación *literatura del siglo XIX* abarca realidades literarias tan heterogéneas como el Romanticismo, Realismo y Naturalismo.

2. *Hacer corresponder períodos literarios con acontecimientos políticos o sociales*. Según Aguiar e Silva, no se puede hablar de literatura del reinado de Luis XIV, literatura isabelina o época de Carlos V, aunque esto no significa que no exista una profunda relación dialéctica entre los factores sociopolíticos de una época y su literatura.

3. *Considerar las distintas épocas —Renacimiento, Barroco, Romanticismo...— como puros nombres o etiquetas desprovistas de todo contenido real.*

4. La posición, contraria a la anterior, es *considerar los movimientos literarios como entidades trans-históricas*, en la que se afirma que existen un romanticismo o clasicismo eternos o anteriores a las propias obras literarias.

Para fundamentar y caracterizar los distintos movimientos literarios hay que adoptar **criterios literarios,** y el punto de partida tendrá que ser la propia realidad histórica de la literatura, las doctrinas, las experiencias y las obras literarias.

Quizá la mejor definición de período literario sea la de R. Wellek y A. Warren:

Sección de tiempo dominada por un sistema de normas, pautas y convenciones literarias cuya introducción, difusión, diversificación, integración y desaparición pueden perseguirse [estudiarse].

La anterior definición posee las siguientes notas:

a) "Sistema de normas, pautas y convenciones literarias". Es decir, se tiene que dar una convergencia de rasgos y no uno solo. Así, el Romanticismo se caracterizará por un haz de rasgos: subjetivismo, ansia de libertad, imaginación creadora, nacionalismo, irracionalismo o predominio del sentimiento sobre la razón, etc.

b) "Sección de tiempo *dominada...*". El concepto de movimiento literario no se identifica con una mera división cronológica, ya que cada período se define por el *predominio* de determinados valores. Es decir, un movimiento literario no se caracteriza por una perfecta homogeneidad estilística, sino por el predominio de un estilo determinado.

Además, *los períodos no se suceden de manera rígida y lineal,* como bloques yuxtapuestos, sino a través de zonas difusas. En cada nuevo período subsisten, en grado variable, rasgos de la época anterior. Así, en el Romanticismo persisten elementos neoclásicos, como en el Realismo elementos románticos.

Hay que tener también en cuenta que *los grandes períodos literarios no son exclusivos de una determinada literatura nacional,* sino que abarcan las diferentes literaturas europeas y americanas. Y que *los límites cronológicos de un período pueden variar de una literatura a otra.*

Finalmente, el estudio de un período literario determinado exige el conocimiento de lo que se suele llamar el *contexto socio-cultural y artístico.* Es decir, para analizar un período literario es indispensable conocer las condiciones históricas y las otras manifestaciones artísticas: pintura, escultura, arquitectura, música, etcétera.

Escuelas literarias

Dentro de cada movimiento o período literario, pueden aparecer ciertos escritores que tienen un estilo semejante y forman un grupo que se denomina *escuela literaria.*

Una escuela literaria puede surgir cuando un autor de superiores facultades crea algo nuevo que se aparta de lo común en la época y en torno a él se va creando un grupo cada vez más amplio de partidarios. Así sucedió con la denominada "escuela de Lope", en el teatro español barroco; o con la "escuela salmantina" y la "escuela sevillana", agrupadas, respectivamente, en torno a Fray Luis de León y Fernando de Herrera en el Renacimiento.

También puede ocurrir que una escuela literaria no tenga maestro, sino que sus partidarios coincidan en el estilo por determinadas influencias comunes.

Aunque las escuelas literarias se basan en la imitación, lo que en ellas se imita no es la forma de las obras, sino la actitud de sus autores ante los problemas que plantea el arte. Cuando los recursos utilizados por un determinado autor alcanzan éxito, atraen la atención de otros creadores. El arte inspira al arte. Lo más importante para el artista es el impulso que recibe de los demás artistas. Por ejemplo, el denominado teatro isabelino, al que pertenece Shakespeare, fue posible porque en Londres, precisamente, se congregaron todos los ingenios teatrales y cada uno de ellos podía utilizar los recursos hallados por los demás.

Generaciones literarias

Otro concepto relacionado con el de movimiento literario es el de "generación".

> Una *generación literaria* puede definirse como un grupo de escritores de edades aproximadas que, participando de las mismas condiciones históricas, enfrentándose con los mismos problemas colectivos, compartiendo una misma concepción del hombre, de la vida y del universo y defendiendo valores estéticos afines, asumen lugar relevante en la vida literaria de un país, más o menos por las mismas fechas. (Aguiar e Silva: *Teoría de la literatura*)

En esta definición se incluye gran parte de los requisitos que establecía Petersen en *Las generaciones literarias.* Los autores de una misma generación han de tener en común:

1. Coincidencia en el nacimiento.
2. Formación intelectual semejante.
3. Relaciones personales entre ellos.
4. Participación en actos colectivos.
5. Que exista un acontecimiento generacional que los aglutine.
6. Que exista un guía.
7. Lenguaje generacional.
8. Rechazo a la generación anterior por su anquilosamiento.

Las dos más famosas generaciones literarias de la literatura española son la Generación del 98 y la Generación del 27.

II. TEXTOS Y ACTIVIDADES

ESTRUCTURA DE LA OBRA LITERARIA

1. Relacione los aspectos relativos a la estructura externa o a la estructura interna de la obra literaria, según corresponda.

a) División de un poema en estrofas.	1. Estructura externa
b) El significado o plano del contenido.	
c) División de una novela en capítulos.	
d) El significante o plano de la expresión.	2. Estructura interna
e) Interrelación entre el plano de la expresión y el plano del contenido.	

2. Indique qué aspectos de la obra literaria se estudiarán en cada uno de los siguientes niveles: fónico, morfológico, sintáctico y léxico-semántico.

3. ¿Qué se debe analizar en una obra desde el punto de vista del plano del contenido?

MOVIMIENTOS LITERARIOS

4.

De acuerdo con esa visión del período, su descripción comprende diversos capítulos: el estudio de las características del estilo literario que lo ha dominado y de la evolución estilística; los principios estéticos y críticos que han constituido su sistema de normas; la definición e historia del término que lo designa; las relaciones de la actividad literaria con las demás formas de actividad, de donde resalta la unidad del período como manifestación general de la vida humana; las relaciones, dentro de un mismo período, entre las diversas literaturas nacionales; las causas que dieron nacimiento y muerte al conjunto de normas propias del período, causas de orden interno o literario y de orden extraliterario, social o cultural (sitúase aquí la tesis de la periodicidad generacional, según la cual los cambios se deben a la aparición de nuevas generaciones humanas); el análisis de las obras individuales en relación con el sistema de normas, comprobando hasta qué punto son representativas y típicas del sistema, análisis éste que debe objetivarse en la

propia obra, en sus características estético-estilísticas, y no en las circunstancias que condicionaron su génesis: autor, ambiente, raza, momento, etc.; el análisis de las formas o géneros literarios dentro del cuadro periodológico, poniendo de relieve las adquisiciones que hicieron bajo el nuevo sistema de normas, o las discordancias por las que resultó impropio para el desarrollo de aquellos géneros. La descripción de los períodos, en sus realizaciones y fracasos, proporcionará un cuadro del continuo desarrollo del proceso de la literatura como literatura.

(Afrânio Coutinho: *Introducción a la literatura brasileña*)

Cuestiones

1. Enumere los diversos aspectos que se deberían analizar para caracterizar un determinado período literario.
2. Defina los siguientes términos que figuran en el texto:
mundo de ficción, período literario, generación literaria.
3. Según el autor, ¿cómo se debe abordar el análisis de obras individuales?

4. Géneros literarios. La lírica. Principales subgéneros líricos

I. TEORÍA

Géneros literarios

Se denominan *géneros literarios* los distintos grupos en que podemos clasificar las obras literarias atendiendo a unos rasgos comunes.

La cuestión de los géneros literarios es una de las más difíciles y controvertidas de la Teoría literaria, hasta el punto que muchos la consideran insoluble. No obstante, el estudio de los géneros es indispensable aunque sólo sea como principios de ordenación de las obras literarias. Como dicen Wellek y Warren: "la teoría de los géneros literarios es un principio de orden: no clasifica la literatura y la historia literaria por el tiempo o el lugar (época o lengua nacional), sino por tipos de organización o estructuras específicamente literarias".

Dentro de la unidad básica que constituye la obra literaria, se pueden distinguir una serie de variedades que dependen, entre otros, de los siguientes factores:

a) El *fin* que se proponga el autor: unas veces el escritor se propone un fin exclusivamente estético, mientras que en otras ocasiones su finalidad es práctica o docente.

b) El *medio expresivo empleado:* prosa o verso; descripción, narración, exposición, argumentación, diálogo representable ante un público...

c) La *tradición*: la costumbre heredada ha ido fijando los distintos tipos de obras a lo largo de la historia literaria.

d) Los *movimientos o corrientes literarias*: cada uno de los movimientos literarios muestra una predilección por determinados géneros. Así, el Renacimiento difunde el poema épico en octavas, y el Romanticismo, la novela histórica.

e) La *actitud del autor*: predominio de lo subjetivo sobre lo objetivo (lírica), predominio de lo objetivo sobre lo subjetivo (épica), objetivación de lo subjetivo (dramática).

f) La *sociedad* a quien va dirigida la obra: los autores de los poemas épicos se dirigen a una sociedad ignorante y guerrera; los novelistas realistas del siglo XIX, a una burguesía enriquecida.

Incluso dentro de un mismo género literario existen grandes diferencias entre los diferentes subgéneros que lo integran:

> Pues lo que tradicionalmente se designa como género es completamente heterogéneo. En un mismo género [la épica] se incluye, por ejemplo, la novela, la novela epistolar, la novela dialogada, la novela picaresca, la novela histórica; [la lírica] la oda, la elegía, el soneto, la alborada; [la dramática] el auto, el *vaudeville*, la tragedia, la comedia, el melodrama; se habla, además, del género descriptivo, del género didáctico, del género epistolar, etc. Todas estas designaciones son designaciones de grupos; pero se conoce a primera vista que los principios de la formación de grupos son de especie absolutamente diversa.
>
> (W. Kayser: *Interpretación y análisis de la obra literaria*)

Según Ortega y Gasset, en sus *Meditaciones del Quijote*, son tres los factores comunes que deben al menos reunir las distintas obras que integran un mismo género literario: el *fondo*, es decir, el tema, el contenido; la *forma*, cómo se expresa ese contenido —verso, prosa, narración, diálogo...— y el *momento histórico*, ya que cada época prefiere un determinado género.

Historia de los géneros literarios

1. *Teorías clásicas*

La primera gran teoría de los géneros literarios se debió al filósofo griego **ARISTÓTELES** (s. IV a.C.). En su *Poética*, se dedica a estudiar la Poesía (hoy diríamos Literatura) en su diversidad empírica, es decir, el conjunto de obras literarias de su tiempo. Para Aristóteles el arte es *mímesis* o imitación embellecedora de la Naturaleza.

En primer lugar, procede a delimitar las obras de arte literario de las demás artes, apreciando que la literatura se diferencia de las demás artes por su "medio de imitación" que es la palabra. Posteriormente distingue los siguientes géneros literarios:

a) Según los diversos *medios* en que se realiza la mímesis:
poesía ditirámbica: usa el ritmo, la melodía y el verso al mismo tiempo.

comedia y *tragedia*: usan estos mismos elementos separadamente.

b) Según los diversos *objetos* de la mímesis (según los objetivos imitados):
tragedia: tiende a representar personajes mejores que la media humana.
comedia: tiende a representar personajes peores que la media humana.

c) Según los diversos *modos* de la mímesis aún coincidiendo en los medios y los objetos de la mímesis, se distinguen dos posibles modos:
modo narrativo: el poeta narra en su nombre o asumiendo personalidades distintas.
modo dramático: los actores representan la acción.

Como se puede observar, Aristóteles basa su división tanto en elementos relativos al contenido (tragedia/comedia) como a la forma (narración/dramática).

HORACIO (s. I a.C.), poeta y preceptista latino, en su *Epístola a los Pisones* también teoriza sobre los géneros literarios. Para Horacio, el género literario se ajusta a cierta tradición formal y se caracteriza por un tono determinado. Según los asuntos, pues, habrá que adoptar una métrica, un estilo y un tono adecuado.

Concibe los géneros literarios como entidades distintas, correspondientes a distintos motivos psicológicos. El poeta deberá mantenerlos rigurosamente separados, evitando toda clase de hibridismo o mezcla de géneros.

Las teorías de Aristóteles y Horacio suscitaron un amplio movimiento de teorización sobre los géneros en el Renacimiento y en el Neoclasicismo, constituyéndose así la *teoría clásica* de los géneros, que se basa en los siguientes puntos esenciales:

- La oposición dramática/narrativa establecida por Aristóteles fue sustituida por una división tripartita: dramática/épica/lírica, según que intervenga o no, y de qué forma, la persona del poeta. Se introduce así la lírica no contemplada por Aristóteles.
- Cada uno de los tres géneros fundamentales (lírica, épica, dramática) y sus divisiones en subgéneros menores poseía sus *reglas* particulares, extraídas de Aristóteles y Horacio y de las grandes obras grecolatinas, consideradas como modelos que había que imitar. Mientras más se ajustase una obra a las reglas del género, mayor mérito se le adjudicaba.
- El género literario se concibe, fuera de la historia, como una esencia fija, rígida e inmutable que ya quedó fijada en la literatura grecolatina. Como consecuencia de ello, cada género posee sus temas, sus reglas, su estilo y

su objeto. Por ejemplo, en el teatro clásico y neoclásico, se propugna la famosa "regla de las tres unidades" (tiempo, lugar y acción).

• Se establece la *jerarquización de los géneros,* al considerar que hay géneros mayores (tragedia) y géneros menores (comedia). Esta distinción no se basa en el placer estético producido en el espectador o lector, sino en la jerarquía de los estados anímicos: los géneros mayores son expresión de intereses o preocupaciones espirituales más elevadas.

• Como consecuencia de la jerarquización de los gĕneros, existe una *diferenciación social.* La tragedia trata problemas de la clase alta (héroes, reyes, nobles); la *comedia* se ocupa de los problemas de los hombres de clase media, y la *farsa* o *sátira,* de los de la gente común. Cada uno de los personajes se deberá expresar como corresponde a su clase social y, por tanto, habrá tres estilos (alto, medio y bajo).

• *Se preconiza la "pureza" de los géneros.* No se deben mezclar los géneros en una misma obra. Los géneros intermedios o híbridos se consideran como una especie de monstruo estético.

2. *Teorías modernas*

Esta doctrina clásica de los géneros originó polémicas ya en el siglo XVI y sobre todo en el siglo XVII. Muchos autores barrocos —Lope, por ejemplo— aspiran a una mayor libertad artística, desconfían de las reglas, conciben los géneros literarios como entidades históricas susceptibles de evolución, admiten la posibilidad de nuevos géneros y defienden la mezcla de los mismos.

Durante el Romanticismo se condena la teoría clásica de los géneros en nombre de la libertad y unicidad de la obra artística. Victor Hugo, en el prefacio de *Cromwell,* ataca la regla de la unidad de tono y la pureza de los géneros en nombre de la vida misma, en la que se mezcla lo trágico y lo cómico. En el teatro y la novela románticos se manifiesta regularmente el hibridismo de los géneros, tan criticado por los clásicos.

A finales del siglo XIX, Brunetière aplica a los géneros literarios las ideas positivistas y evolucionistas. Para él los géneros literarios son organismos vivos que nacen, crecen y mueren. Los géneros más fuertes sobreviven en esta lucha por la vida, mientras que otros desaparecen. A Brunetière no le interesa la obra literaria en sí, sino el origen, desarrollo y evolución de los géneros literarios.

Como reacción antipositivista opuesta a la de Brunetière, surge la teoría de Benedetto Croce. Para Croce la obra poética (entiéndase literaria) es una

e indivisible, porque cada expresión de un autor es irrepetible y única. No existen, pues, géneros literarios sino obras individuales. Los géneros literarios son puros nombres.

3. *Teorías contemporáneas*

La Poética contemporánea ha rehabilitado el concepto de género literario. En la actualidad no se limita el número de géneros ni se dan reglas a los autores para componer sus obras. En una misma obra pueden confluir varios géneros literarios, aunque predomine un género sobre los demás. Los elementos que fundamentan el género literario pertenecen tanto al dominio de la forma interna —visión del mundo, tono, finalidad....— como al de la forma externa —caracteres estructurales y estilísticos, por ejemplo—.

Para el Formalismo ruso, cada uno de los géneros es un conjunto perceptible de procedimientos constructivos o *rasgos* del género. Estos rasgos constituyen el "esqueleto estructural" que subyace bajo las obras concretas del género, las cuales pueden poseer rasgos propios, pero subordinados a los rasgos dominantes del género.

- Los géneros literarios pueden sufrir evoluciones o revoluciones.
- No se puede realizar ninguna clasificación lógica y apriorística de los géneros, ya que su establecimiento y distinción es siempre histórico, es decir, válido solamente para una época dada.

R. Jakobson relaciona las particularidades de los géneros literarios con las funciones que él mismo distingue en el lenguaje. Así, la *épica,* centrada sobre la tercera persona, implica la *función referencial;* la *lírica,* orientada hacia la primera persona, se liga a la función *emotiva;* la *dramática* está vinculada a la segunda persona y a la función *conativa.*

Fernando Lázaro Carreter, a partir de las teorías sobre el género de los formalistas rusos, deduce las siguientes características de los géneros:

1. El género surge por la acción de un genio que concibe una combinación de rasgos estructurales que posteriormente es imitada por otros escritores.
2. La estructura del género consta de unas *funciones* que, aunque sumamente diversas en las distintas obras del género, permiten su reducción a unas pocas categorías funcionales bien diferenciadas.
3. La afinidad entre los géneros no se basa en semejanzas argumentales, sino en el reconocimiento de funciones análogas. Frente a quienes consideran

Rinconete y Cortadillo como una novela picaresca, está la opinión, más ajustada al concepto de género, de que Cervantes trató de pícaros pero no escribió nunca una novela picaresca.

4. Cada género, una vez establecido, tiene una época de vigencia, más o menos lógica. Las razones de su triunfo o desaparición son muy complejas.

La lírica

El *género lírico* agrupa las obras en las que **el poeta manifiesta sus más íntimos sentimientos.** Lo exterior pasa a segundo plano y la atención se centra en el mundo interior del autor porque, aunque cante algo exterior a él, nos está ofreciendo su interpretación emotiva de esa realidad.

La lírica, pues, es siempre *subjetiva*. Se suele escribir en verso, pero también hay formas líricas en prosa.

La lírica tuvo su origen en Grecia. Surge con posterioridad a la épica y en sociedades con cierto grado de desarrollo, en épocas en las que las monarquías heroicas habían dejado paso a otros sistemas de gobierno y de vida. Su nombre deriva de la "lira", instrumento musical del que se servía el cantor para subrayar rítmica y melódicamente sus cantos líricos. De Grecia proceden también los principales tipos de poesía lírica, clasificados según el tema y el tono (himno, epitalamio, epinicio, ditirambo...), así como las estructuras métricas y estilísticas, adaptadas posteriormente por la poesía latina.

Principales subgéneros líricos

Según W. Kayser, en su *Interpretación y análisis de la obra literaria,* son tres las *actitudes líricas* fundamentales, según la relación en que lo objetivo (el asunto, la realidad) y lo subjetivo (el poeta) se encuentran:

1. *Enunciación lírica*

El "yo" del poeta está frente a un "ello", lo capta y lo expresa, pero el objeto sigue siendo algo distinto del sujeto.

A esta actitud básica le corresponde la *forma lírica* **cuadro**. A su vez, esta forma lírica presenta los siguientes subgéneros principales: *cuadro, idilio, égloga, letrilla, epigrama, epitafio* y *epitalamio.*

CUADRO: expresión de lo que está viendo y siente el poeta.

> Las ascuas de un crepúsculo morado
> detrás del negro cipresal humean...

En la glorieta en sombra está la fuente
con su alado y desnudo Amor de piedra,
que sueña mudo. En la marmórea taza
reposa el agua muerta.

(Antonio Machado)

IDILIO: etimológicamente significa "cuadro pequeño". Es un poema breve, de carácter pastoril, que ofrece un aspecto amable de la naturaleza. El modelo del género es el poeta griego **TEÓCRITO** (siglo III a. C.), que fijó sus caracteres y temas. En la literatura española ha sido cultivado por Villegas, Jorge de Montemayor, Lope de Vega, Meléndez Valdés, etc.

Entre la esfera verde
que deja de su rostro una ágil cinta
y el arroyo que pierde
su calidad de tinta
al atar las rodillas de Jacinta
pasa en virtud de flauta
la hora que gira en torno al cenicero...

(Gerardo Diego)

ÉGLOGA: también es un poema de tema pastoril, pero más extenso que el idilio; el paisaje aparece idealizado y hay un diálogo lírico entre los personajes o pastores, que aluden a personajes cortesanos de los que son símbolo. Aunque también tiene su origen en Teócrito, el maestro fue el poeta latino Virgilio que la utilizó en sus *Bucólicas*. Son famosas las tres églogas del poeta renacentista español Garcilaso de la Vega.

Divina Elisa, pues agora el cielo
con inmortales pies pisas y mides,
y su mudanza ves, estando queda,
¿por qué de mí te olvidas y no pides
que se apresure el tiempo en que este velo
rompa del cuerpo y verme libre pueda,
y en la tercera rueda,
contigo mano a mano,
busquemos otro llano,
busquemos otros montes y otros ríos,
otros valles floridos y sombríos
donde descanse y siempre pueda verte
ante los ojos míos,
sin miedo y sobresalto de perderte?
Nunca pusieran fin al triste lloro

los pastores, ni fueran acabadas
las canciones que sólo el monte oía,
si mirando las nubes coloradas,
al tramontar el sol bordadas d'oro,
no vieran que era ya pasado el día;
la sombra se veía
venir corriendo apriesa
ya por la falda espesa
del altísimo monte, y recordando
ambos como de sueño, y acabando
el fugitivo sol, de luz escaso,
su ganado llevando,
se fueron recogiendo paso a paso.

LETRILLA: es un poema fácil, gracioso, de contenido burlesco, amatorio o religioso. Formalmente procede del villancico, y se estructura en un estribillo desarrollado en un número variable de estrofas, que se cierran con los versos iniciales. Las letrillas de Góngora y Quevedo son modelo del género.

Las flores del romero,
niña Isabel,
hoy son flores azules,
mañana serán miel.
Celosa estás, la niña,
celosa estás de aquel
dichoso, pues le buscas,
ciego, pues no te ve,
ingrato, pues te enoja
y confiado, pues
no se disculpa hoy
de lo que hizo ayer.
Enjuguen esperanzas
lo que lloras por él,
que los celos entre aquellos
que se han querido bien
hoy son flores azules,
mañana serán miel.
Aurora de ti misma
que cuando a amanecer
a tu placer empiezas,
te eclipsan tu placer,
serénense tus ojos,
y más perlas no des,
porque al sol le está mal
lo que a la Aurora bien.

Desata como nieblas
todo lo que no ves;
que sospechas de amantes
y querellas después
hoy son flores azules
mañana serán miel.

(Luis de Góngora)

EPIGRAMA: composición poética breve, de forma no definida, de carácter moral, cómico o fuertemente satírico. Su principal cultivador fue el poeta latino **MARCIAL** (siglo I a.C.), y en la literatura española ha tenido un amplio cultivo durante los siglos XVI al XIX. He aquí un epigrama contra Ruiz de Alarcón:

Tanto de corcova [joroba] atrás
y adelante, Alarcón, tienes,
que saber es por demás
de donde te corco-vienes,
de adónde te corco-vas.

(Juan Fernández)

EPITAFIO: coincide con el epigrama en ser breve y denso, pero está dedicado a la memoria de un difunto. El nombre procede de su uso en lápidas sepulcrales, y fueron los romanos los que le dieron valor poético. La forma que suele adoptar es o un ruego al lector para que realice una meditación sobre la persona sepultada o bien un recuerdo de las cualidades del difunto.

Ha muerto
acribillado por los besos de sus hijos,
absuelto por los ojos más dulcemente azules
y con el corazón más tranquilo que otros días,
el poeta Leopoldo Panero
que nació en la ciudad de Astorga,
y maduró su vida bajo el silencio de una encina.
Que amó mucho,
bebió mucho y ahora
vendados sus ojos,
espera la resurrección de la carne
aquí, bajo esta piedra.

(Leopoldo Panero)

EPITALAMIO: poema utilizado para resaltar la solemnidad de una boda y el amor de los esposos. Fue cultivado en Grecia y en Roma; los griegos

trataron el tema con delicadeza, pero los latinos lo privaron, a veces, de dignidad y lirismo. En la literatura española los hay de carácter popular —los incluidos en obras teatrales de Lope como *Peribáñez* o *Fuenteovejuna*— o culto —el que cierra la *Soledad primera* de Góngora—.

2. *Apóstrofe lírico*

En esta actitud lírica no aparecen separadas y frente a frente las esferas anímica (interior) y objetiva (exterior), sino que actúan una sobre otra. La objetividad se transforma en un "tú" capaz de compenetrarse y dialogar líricamente con el "yo" del poeta. La manifestación lírica se realiza en la excitación de este recíproco influjo entre el "yo" y el "tú".

A esta segunda actitud básica le corresponde la *forma lírica* **oda**. Los diferentes subgéneros estarán en función de que el "tú" sea una persona, una divinidad o poderes superiores divinizados, o del tono que adopte el "yo" poético ante el "tú" (de elogio, de dolor, de odio...).

Los principales subgéneros de la forma **oda** son: *oda, himno, madrigal, sátira* y *elegía*.

ODA: etimológicamente significa "canto", pues era recitada en Grecia con acompañamiento de la lira. Mediante ella se expresa la emoción lírica que se produce en el poeta ante la contemplación de algo que le impresiona: la noche serena, la música, la belleza... Formalmente, desde Garcilaso, adopta la forma métrica denominada lira, pero puede emplearse una estrofa libre a base de heptasílabos y endecasílabos. En la literatura hispánica son famosas las odas de Fray Luis de León y Pablo Neruda.

HIMNO: el poeta se dirige a un "tú" que se considera superior o pretende reunir las voces en torno a sentimientos patrióticos, civiles, políticos o, incluso, deportivos. Ejemplo del primer caso es el *Himno al sol* de Espronceda, y del segundo, a la *Batalla de Lepanto* de Fernando de Herrera.

El himno presenta tres variedades: ***ditirambo, epinicio*** y ***salmo.***

El ***ditirambo,*** en Grecia, era una variedad del himno cantado en las fiestas en honor de Dionisos o Baco, vehemente y delirante, de acuerdo con estas celebraciones vitalistas y alegres. Actualmente, es una composición lírica que expresa sentimientos exacerbados que se resuelven en un elogio desmedido de alguien o de algo.

El ***epinicio*** es también de origen griego. Era un himno noble dedicado preferentemente a los atletas vencedores en los juegos olímpicos. Son famosos los epinicios de Píndaro. Modernamente recibe este nombre cualquier poema

que celebre una victoria, aunque no sea deportiva. El *Nuevo canto de amor a Stalingrado* de Pablo Neruda es un epinicio.

El ***salmo*** es un himno religioso en el que el "tú" que impresiona al poeta es el mismo Dios. Los *salmos* incluidos en la *Biblia* son el ejemplo más acabado.

MADRIGAL: composición poética, de origen italiano, de temática amorosa y delicada. Viene a ser como un piropo o galantería en verso. Métricamente está formado por endecasílabos y heptasílabos que riman libremente. Durante el siglo XVI fue cultivado este subgénero por Gutierre de Cetina y Barahona de Soto.

Ojos claros, serenos,
si de un dulce mirar sois alabados,
¿por qué, si me miráis, miráis airados?
Si cuanto más piadosos,
más bellos parecéis a aquel que os mira,
no me miréis con ira,
porque no parezcáis menos hermosos.
¡Ay tormentos rabiosos!
Ojos claros, serenos,
ya que así me miráis, miradme al menos.

(Gutierre de Cetina)

SÁTIRA: es una composición breve en la que se censuran tanto los vicios individuales como colectivos. Aquí el "tú" conmueve al poeta, pero de forma negativa, causándole indignación. El mejor poeta satírico de la literatura española es Francisco de Quevedo.

A UN HOMBRE DE GRAN NARIZ

Érase un hombre a una nariz pegado,
érase una nariz superlativa,
érase una alquitara medio viva,
érase un peje espada mal barbado;

era un reloj de sol mal encarado,
érase un elefante boca arriba,
érase una nariz sayón y escriba,
un Ovidio Nasón mal narigado.

Érase el espolón de una galera,
érase una pirámide de Egito,
los doce tribus de narices era;

érase un naricísimo infinito,
frisón archinariz, caratulera,
sabañón garrafal, morado y frito.

ELEGÍA: etimológicamente significa "llanto". Según Horacio, en su *Arte poética,* la elegía procedía o bien de las ceremonias fúnebres o bien de las acciones de gracia que acompañaban las ofrendas de los fieles. De ahí el significado de poema compuesto ante la muerte o la desgracia de seres queridos. En su sentido más estricto, la elegía es un poema que parte de la muerte de una persona para, posteriormente, hacer consideraciones sobre la muerte en general. Son famosas las elegías de Jorge Manrique (*Coplas* a la muerte de su padre) y de García Lorca (*Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*).

ELEGÍA

(En Orihuela, su pueblo y el mío, se
me ha muerto como del rayo Ramón Sijé,
con quien tanto quería.)

Yo quiero ser llorando el hortelano
de la tierra que ocupas y estercolas,
compañero del alma, tan temprano.

Alimentando lluvias, caracolas
y órganos mi dolor sin instrumento,
a las desalentadas amapolas

daré tu corazón por alimento.
Tanto dolor se agrupa en mi costado,
que por doler me duele hasta el aliento.

Un manotazo duro, un golpe helado,
un hachazo invisible y homicida,
un empujón brutal te ha derribado.

No hay extensión más grande que mi herida,
lloro mi desventura y sus conjuntos
y siento más tu muerte que mi vida.

(Miguel Hernández)

3. *Lenguaje de canción*

Esta tercera actitud es la más auténticamente lírica:

Aquí ya no hay ninguna objetividad ante el yo y actuando sobre él; aquí ambos se funden por completo; aquí es todo interioridad. La manifestación

lírica es la simple autoexpresión del estado de ánimo o de la interioridad anímica (W. Kayser).

En la forma **canción** no se pueden realizar clasificaciones, ya que la nomenclatura que emplean los poetas es puramente personal: "poema", "rimas", "canción", "soneto"... o encabezan la composición con una palabra o sintagma alusivos al tema. Todos los grandes poetas de todas las épocas han compuesto canciones.

Cuando me lo contaron sentí el frío
de una hoja de acero en las entrañas,
me apoyé contra el muro, y un instante
la conciencia perdí de donde estaba.

Cayó sobre mi espíritu la noche
en ira y en piedad se anegó el alma
¡y entonces comprendí por qué se llora
y entonces comprendí por qué se mata!

Pasó la nube de dolor... con pena
logré balbucear breves palabras...
¿quién me dio la noticia?... Un fiel amigo...
Me hacía un gran favor... Le di las gracias.

(Gustavo Adolfo Bécquer)

II. TEXTOS Y ACTIVIDADES

1. A partir de la información suministrada en el propio texto y consultando lo expuesto en el apartado teórico de esta unidad, intente responder a las doce preguntas que plantea el autor.

> Hemos contemplado, así, las líneas generales de un panorama elemental (y tradicional) de los géneros. Pero esto, que parece tan sencillo, plantea innumerables cuestiones. Para no extendernos demasiado, quizá sea lo mejor limitarme a enumerar algunas de ellas, en forma telegráfica.
>
> 1) ¿Sigue válida la teoría clásica greco-latina de los géneros?
> 2) Su esencia, ¿es de tipo psicológico, formal o histórico?
> 3) ¿Cómo nacen, se transforman o mueren?
> 4) ¿Pueden surgir nuevos géneros en cada época?
> 5) ¿Qué relaciones existen entre los géneros y los estilos o movimientos?
> 6) ¿Cómo clasificarlos, de acuerdo con su situación actual?
> 7) ¿Qué relación tienen con las leyes literarias? ¿Poseen un valor normativo?
> 8) ¿Caben géneros mixtos o híbridos?
> 9) ¿A qué causas obedece la evolución de un género?
> 10) ¿Influyen algo en el escritor, a la hora de realizar su obra?
> 11) ¿Ayudan de alguna manera al crítico a entenderla, o, por el contrario, constituyen prejuicios que obstaculizan su visión ingenua de las obras literarias individuales, concretas?
> 12) ¿Cómo armonizar el estudio de la evolución de los géneros con el de la situación literaria en un momento dado? Es decir, ¿cómo hacer compatibles los estudios literarios a un nivel horizontal y vertical, sincrónico y diacrónico?
>
> Muchas otras cuestiones básicas podrían plantearse, desde luego, pero este simple repertorio puede darnos alguna idea de la complejidad del panorama.
>
> Como antes indiqué, los géneros se relacionan por múltiples vías con los estilos. Cada uno de éstos posee predilección por unos ciertos géneros, que se extienden con él. Así, el Renacimiento difunde el madrigal y el poema épico en octavas, entre otras cosas.
>
> Por supuesto, los géneros literarios (o subgéneros) no son entes de razón, sino seres históricos, que varían al pasar de un país a otro: la épica renacentista se acerca en España a los temas históricos, como la tragedia neoclásica a los temas propios de la tradición nacional, y hasta a las motivaciones psicológicas y técnica teatral de nuestra comedia barroca, etcétera.

Del mismo modo, la evolución de los géneros se advierte fácilmente en las épocas de transición; por ejemplo, las églogas de Juan del Encina, entre Edad Media y Renacimiento, o la tragedia política entre neoclasicismo y romanticismo.

Por supuesto, los géneros se combinan y se funden: la *Cárcel de amor*, de Diego de San Pedro, une a rasgos propios de la novela sentimental otros característicos del relato caballeresco.

A lo largo de la historia, los géneros se van especificando e individualizando. El auto sacramental, por ejemplo, llega en el siglo XVII a adquirir rasgos propios, plenamente individualizados con relación a las comedias de santos u otras formas del teatro religioso anterior.

Muchos géneros heredan a otros, en fin: de los poemas épicos españoles descienden los romances, que son continuados por nuestras comedias heroicas, en el Siglo de Oro.

(Andrés Amorós: *Introducción a la literatura)*

---

2. Lea atentamente el siguiente texto y, a partir de él, caracterice los tres géneros literarios fundamentales (lírica, épica y dramática).

¿Cuál es la más característica sustancia de contenido de las formas literarias naturales? Los géneros líricos suponen ante todo el testimonio de los estados anímicos y actitudes vitales de sus autores. El creador literario parece reclamar con ellos una atención e interés hacia su vida y experiencia interior, una simpatía participadora de los altos y bajos de su espíritu. Los motivos o temas poetizados son sólo unos cuantos, pero cada autor los modulará de una manera peculiar, y es justamente la forma distintiva la que dará novedad y arte a su discurso.

Mediante los géneros épicos o narrativos el autor se hace testigo de lo existente y da cuenta de los grandes sectores de lo real: la naturaleza, la historia, Dios. El discurso épico es aquél que se hace cargo de la globalidad del existir, y expone su testimonio más o menos objetivo o comprometido.

Finalmente los géneros dramáticos llevan al límite el designio testifical del autor, quien "desaparece" en su función narradora y llega hasta corporeizar y prestar vida a unos personajes que actúan y se expresan por sí mismos. El mero texto, entonces, aparece sustituido por una representación corpórea y tangible en el escenario de un fragmento de vida.

(*Géneros literarios.* Colección Temas Clave. Editorial Salvat)

3.

A NUEVOS GÉNEROS, NUEVOS NOMBRES

Varios son los escritores modernos, desde el siglo XIX, que se inventan un nombre para aplicarlo a un cierto tipo de sus obras con intención, a veces definitoria, a veces humorística. Ramón de Campoamor, pongo por primer caso, aporta sus *Doloras, Humoradas* y *Pequeños poemas*, explicados en su *Poética* como justas calificaciones para los que él considera nuevos géneros menores. Gustavo Adolfo Bécquer al llamar a sus breves composiciones *Rimas* deseaba apartarse de la significación general de esta palabra, confiriéndole una acepción propia para que desde entonces corriera con su cuño personal, amparando a todas sus poesías. Luego *Clarín* bautiza a aquellos artículos suyos de crítica, afilados y que pendían como espadas de Damocles de su época, todas las semanas, sobre las atemorizadas cabezas de los escritores, con el nombre de *Paliques*.

En el siglo XX la propensión a nuevos nombres traducida, naturalmente, de los deseos de originalidad y de hallazgo de formas literarias nuevas, tiene ilustres exponentes. Eugenio D'Ors es el bautista y cultivador incansable de la *Glosa*, género epigramático tan dúctil que lo mismo se ha acomodado a lo catalán autonomista que a lo castellano centralizador, a las repúblicas que a las dictaduras. Ramón Gómez de la Serna da primeramente con el *Disparate* y por último se saca de la cabeza el gran invento de las *Greguerías*, que por lo menudas, lo abundantes, lo móviles y lo aguzadas se presentan como la tropa más reputada de insectos voladores literarios, de avispería o de mosquitería poética de nuestras letras. José Moreno Villa inicia en un cierto instante de su poesía las *Carambas*. Y, por fin, en este camino se alza la más tremebunda de las invenciones, el *Esperpento* de Valle-Inclán.

(Pedro Salinas: *Literatura española del siglo XX*)

Cuestiones:

a) A tenor de lo leído en el texto, ¿cree que quedan fijos los géneros?
b) ¿A qué se debe la evolución de los géneros literarios?
c) Observe que muchos escritores, al darse cuenta de la originalidad que suponen sus creaciones, inventan un nuevo nombre para referirse a ellas. Aunque es arriesgado, intente incluir los siguientes géneros "atípicos" dentro de los tres géneros tradicionales.

a) Doloras, Humoradas y Pequeños poemas.
b) Rimas.
c) Greguerías.
d) Esperpento.

4.

Por su aire de ocurrencia, de salida ingeniosa y extravagante, la denominación de "nivolas" que Unamuno propuso, alternativamente, para sus novelas se ha quedado grabada en la imaginación popular. Una feliz ocurrencia, sin duda; pero, como siempre en Unamuno, el juego de palabras implica algún significado de alcance mayor, expresado bajo forma ambigua. En este caso su punto de partida fue la respuesta chusca de un poeta andaluz a cierta objeción academicista. Él mismo lo refiere en *Niebla*: "Pues le he oído contar a Manuel Machado, el poeta, el hermano de Antonio, que una vez le llevó a don Eduardo Benot, para leérselo, un soneto que estaba en alejandrinos o en no sé qué otra forma heterodoxa. Se lo leyó, y don Eduardo le dijo: "Pero ¡eso no es un soneto!..." "No, señor —le contestó Machado—; no es soneto, es... *sonite*". Pues así con mi novela, no va a ser novela, sino... ¿cómo dije?..., *navilo*..., *nebulo*, no, no; *nivola*, eso es, ¡*nivola*! Así nadie tendrá derecho a decir que deroga las leyes de su género... Invento el género, e inventar un género no es más que darle un nombre nuevo, y le doy las leyes que me place." Si el poeta modernista afirmaba, con altivez disimulada en chiste, su libertad creadora frente a las estrecheces de la preceptiva, nuestro "nivolista" no sólo recaba el derecho de todo escritor a ensayar novedades que alteren las estructuras formales vigentes, sino que con ello apunta también a la índole particular del género novelesco, tan refractario a dejarse definir con características técnicas, por las notas de una estructura externa.

(Francisco Ayala)

Cuestiones:

a) ¿Por qué llama Unamuno "nivolas" a sus novelas?
b) ¿Con qué frase del texto se proclama el derecho del escritor a modificar el género novelístico?
c) ¿En qué consiste "inventar" un género?
d) ¿Por qué la novela como género literario se puede modificar con facilidad?

---

5. Enumere los diversos factores que originan la diversidad de las obras literarias.

6. Escriba al lado de las siguientes afirmaciones si corresponden a la teoría clásica (T.C.), teoría moderna (T.M.) o teoría contemporánea de los géneros (T. CONT.).

a) Los géneros literarios pueden sufrir evoluciones o revoluciones. _____

b) Cada uno de los tres géneros fundamentales y sus divisiones en subgéneros menores poseía sus reglas extraídas de las obras clásicas, consideradas como modelos que había que imitar. _____

c) El género literario se concibe, fuera de la historia, como una esencia fija, rígida e inmutable que ya quedó fijada en la literatura grecolatina. _____

d) No se puede realizar ninguna clasificación lógica y apriorística de los géneros, ya que su establecimiento y distinción es siempre histórica, es decir, válida solamente para una época dada. _____

e) La afinidad entre los géneros no se basa en semejanzas argumentales, sino en el reconocimiento de funciones análogas. _____

f) No existen géneros literarios sino obras individuales. _____

g) Se condena la teoría clásica de los géneros en nombre de la libertad y unicidad de la obra artística. _____

h) Se preconiza la "pureza" de los géneros. No se deben mezclar los géneros en una misma obra. _____

i) Se establece la jerarquización de los géneros, al considerar que hay géneros mayores (tragedia) y géneros menores (comedia). _____

j) El género surge por la acción de un genio que concibe una combinación de rasgos estructurales que, posteriormente, es imitada por otros escritores. ——— _____

7. Haga un cuadro sinóptico de los principales subgéneros líricos, clasificándolos según las tres *actitudes líricas* que distingue W. Kayser.

8. Indique el subgénero lírico al que pertenecen las siguientes composiciones:

a)

Nunca pusieran fin al triste lloro
los pastores, ni fueran acabadas
las canciones que sólo el monte oía,
si mirando las nubes coloradas,

al tramontar del sol bordadas d'oro,
no vieran que era ya pasado el día;
la sombra se veía
venir corriendo a priesa
ya por la falda espesa
del altísimo monte, y recordando
ambos como de sueño, y acabado
el fugitivo sol, de luz escaso,
su ganado llevando,
se fueron recogiendo paso a paso.

(Garcilaso de la Vega)

---

b)

Cerrar podrá mis ojos la postrera
sombra que me llevare el blanco día,
y podrá desatar esta alma mía
hora a su afán ansioso lisonjera;

mas no, de esotra parte, en la ribera,
dejará la memoria, en donde ardía:
nadar sabe mi llama la agua fría,
y perder el respeto a ley severa.

Alma a quien todo un dios prisión ha sido,
venas que humor a tanto fuego han dado,
medulas que han gloriosamente ardido,

su cuerpo dejará, no su cuidado;
serán ceniza, mas tendrá sentido;
polvo serán, mas polvo enamorado.

(Francisco de Quevedo)

---

c)

Cuando contemplo el cielo
de innumerables luces adornado,
y miro hacia el suelo
de noche rodeado,
en sueño y en olvido sepultado:

el amor y la pena
despiertan en mi pecho un ansia ardiente;

despiden larga vena
los ojos, hechos fuente,
la lengua dice al fin con voz doliente:

"Morada de grandeza,
templo de claridad y hermosura,
mi alma que a tu alteza
nació, ¿qué desventura
la tiene en esta cárcel, baja, escura?

(Fray Luis de León)

---

d)

Yo quiero ser llorando el hortelano
de la tierra que ocupas y estercolas,
compañero del alma, tan temprano.

Alimentando lluvias, caracolas
y órganos mi dolor sin instrumento,
a las desalentadas amapolas
daré tu corazón por alimento.
Tanto dolor se agrupa en mi costado,
que por doler me duele hasta el aliento.

Un manotazo duro, un golpe helado,
un hachazo invisible y homicida,
un empujón brutal te ha derribado.

No hay extensión más grande que mi herida,
lloro mi desventura y sus conjuntos
y siento más tu muerte que mi vida.

(Miguel Hernández)

---

e)

Mi dolor es horrible; pero exhala,
como el opio que abate y que sahúma,
su ardiente esencia en vaporosa escala,
y, esperando que mi alma se consuma,
absorbo en el recuerdo adormecido,
el tóxico que brilla y que perfuma...
¡Ay, porque va mi corazón herido
muriéndose de frío, poco a poco,

como se muere un pájaro sin nido!
Porque aún te quiero y mi dolor sofoco
y, en medio de este malestar sublime,
tengo accesos de furia como un loco,
en que el león enamorado gime...
¡y una venda de sangre, que me ciega,
y una cosa en el pecho, que me oprime!

(José de Diego)

---

9. Relacione el subgénero lírico con su definición.

1. EPITALAMIO	a) El poeta se dirige a un "tú" que se considera superior o pretende reunir las voces en torno a sentimientos patrióticos, civiles, políticos o, incluso, deportivos.
2. ODA	b) Expresa la emoción lírica que se produce en el poeta ante la contemplación de algo que le impresiona.
3. ÉGLOGA	c) Poema breve, de carácter pastoril que ofrece un aspecto amable de la naturaleza.
4. LETRILLA	d) Poema de tipo pastoril, de cierta extensión, donde aparece un diálogo entre pastores, enmarcado en un paisaje idealizado.
5. HIMNO	e) Poema fácil, gracioso, de contenido burlesco, amatorio o religioso.
6. SÁTIRA	f) Poema utilizado para resaltar la solemnidad de una boda y el amor de los esposos.
7. IDILIO	g) No hay ninguna objetividad ante el yo, todo es interioridad anímica.
8. CANCIÓN	h) Composición breve en la que se censuran vicios individuales o colectivos.

5. Métrica española. Principales estrofas y poemas

I. TEORÍA

La métrica

La *métrica* es la disciplina literaria que se ocupa de establecer las **normas de versificación,** es decir, los **factores rítmicos de los versos,** las reglas a que se atienen, **sus clases** y las **combinaciones** que se pueden hacer con ellos.

La prosa y el verso

La *prosa* es la expresión ordinaria del lenguaje no sometida a un ritmo regular. Por lo tanto, no presenta regularidades de medida, pausas, acentos y rima. Gráficamente, el escrito en prosa ocupa toda la línea del renglón.

El *verso* es la expresión elaborada del lenguaje sometida a ritmo. Presenta regularidades de medida, pausas, acentos y rima. Gráficamente, los versos se disponen en líneas distintas que no ocupan todo el renglón.

El ritmo. Factores rítmicos

El *ritmo* **es la repetición de un fenómeno a intervalos de tiempo regulares.**

Los elementos lingüísticos que constituyen *factores rítmicos* en el verso español son los siguientes:

a) La repetición del mismo número de sílabas de cada verso: *medida.*
b) La repetición de los acentos en lugares fijos: *acento rítmico.*
c) Las pausas o descansos cada cierto tiempo: *pausas.*
d) La repetición total o parcial de ciertos sonidos al final de cada verso: *rima.*

No siempre aparecen juntos todos los factores rítmicos. En ocasiones pueden faltar algunos de ellos. Observe los siguientes versos:

Parece el altar brillante
ascua de planta inflamada:
¡ya levanta el oficiante
la gardenia inmaculada!

(Manuel Gutiérrez Nájera)

El texto anterior está dividido en cuatro unidades simétricas o ***versos***, caracterizadas por los siguientes rasgos que se repiten:

a) Cada una de ellas consta de ocho sílabas métricas (***medida***).
b) Está delimitada al final del verso por un descanso (***pausas***).
c) Tiene un acento principal en séptima sílaba (***acento rítmico***).
d) Se repiten los sonidos a partir de la última vocal acentuada en otra unidad (*-ante; -ada*).

Todos estos factores combinados constituyen el **ritmo** de la anterior composición poética.

La medida

. Medir un verso es contar el número de sílabas métricas de que consta. Para medir un verso hay que tener en cuenta lo siguiente:

a) El número de sílabas gramaticales de que consta.
b) Las licencias poéticas (***sinalefa, diéresis*** y ***sinéresis***).
c) El acento final del verso.

SINALEFA: unión de la vocal final de una palabra con la inicial de la siguiente, formándose una sola sílaba métrica:

Recuerde el ala ligera

Re-cuer-de el-a-la-li-ge-ra = 9 sílabas gramaticales -1 sinalefa = 8 sílabas métricas

sinalefa

DIÉRESIS: ocurre cuando se rompe un diptongo separando sus vocales en dos sílabas diferentes. Se suelen indicar en la escritura colocando diéresis (ü) sobre la vocal:

Qué descansada vida la del que huye del mundanal rüido

la-del-que hu-ye-del-mun-da-nal-rü-i-do = 11 sílabas gramaticales + 1 diéresis - 1 sinalefa = 11 sílabas métricas

sinalefa

SINÉRESIS: es el fenómeno, contrario a la diéresis, consistente en formar un falso diptongo con vocales que habitualmente no lo constituyen:

Y desde que del caos adonde mora,

Y-des-de-que-del-caos-a-don-de-mo-ra = 12 sílabas gramaticales -1 sinéresis = 11 sílabas métricas

sinéresis

LEY DEL ACENTO FINAL: todos los versos españoles llevan acento en la penúltima sílaba. Según esto:

a) Si el verso termina en palabra aguda, se suma una sílaba.
b) Si el verso termina en palabra esdrújula, se resta una sílaba.
c) Si el verso termina en palabra llana, se cuenta normalmente.

En Occidente húndese	= 8 - 1 por esdrújula = 7
el sol crepuscular	= 6 + 1 por aguda = 7
vestido de oro y púrpura	= 8 - 1 por esdrújula = 7
mañana volverá.	= 6 + 1 por aguda = 7

(Rubén Darío)

Las pausas

Las ***pausas*** son descansos que se producen al final o en el interior de un verso. Las pausas vienen motivadas por la necesidad fisiológica de respirar o por razones sintácticas (final de oración, vocativos, proposiciones de relativo, etc.).

Clases de pausas. En los versos españoles se pueden distinguir las siguientes pausas:

1. *Pausa estrófica.* Pausa obligada que se produce al final de cada estrofa.
2. *Pausa versal.* Pausa que se produce al final de cada verso.

3. *Pausa interna.* Pausa que se produce en el interior de un verso. No es obligada. A diferencia de las anteriores, permite la sinalefa.

La ***cesura*** es la pausa versal que se produce en el interior de un verso compuesto (más de 11 sílabas). La cesura divide al verso en dos partes, denominadas *hemistiquios*.

La cesura impide la sinalefa, y el primer hemistiquio constará de una sílaba más o de una sílaba menos, según sea, respectivamente, agudo o esdrújulo.

Prácticas sobre identificación de pausas

Analicemos el siguiente fragmento:

Dejad que a voces / diga el bien que pierdo, //
si con mi llantó / a lástima os provoco; //
y permitidme hacer cosas de loco, //
que parezco muy mal,/ amante y cuerdo. ///

(Francisco de Quevedo)

Se ha señalado con / la pausa interna; con // la pausa versal y con /// la pausa estrófica.

La pausa interna del segundo verso (*llanto* a) no impide la sinalefa. Por lo tanto, todos los versos son endecasílabos.

Fijémonos ahora en las pausas de los siguientes ***versos compuestos*** (versos que poseen doce o más sílabas):

Lanzóse el fiero bruto con ímpetu salvaje,
ganando a saltos locos la tierra desigual,
salvando de los brazos el áspero ramaje
a riesgo de la vida de su jinete real.

(José Zorrilla)

Señalemos gráficamente las pausas. La cesura, al ser pausa versal, la señalamos con //:

Lanzóse el fiero bruto //con ímpetu salvaje, //
(hemistiquio) (cesura) (hemistiquio)

ganando a saltos locos //la tierra desigual //
(hemistiquio) (cesura) (hemistiquio)

salvando de los brazos //el áspero ramaje //
(hemistiquio) (cesura) (hemistiquio)

a riesgo de la vida //de su jinete real//
(hemistiquio) (cesura) (hemistiquio)

La estrofa anterior, pues, está formada por cuatro versos alejandrinos (14 sílabas). Cada uno de ellos posee una cesura que los divide en dos hemistiquios de siete sílabas cada uno.

El encabalgamiento. Sus clases

Se denomina ***encabalgamiento*** al desajuste producido en la estrofa por la no coincidencia de la pausa versal y la pausa morfosintáctica.

Ejemplo:

Qué descansada vida
la del que huye del mundanal rüido
y sigue la **escondida**
senda por donde han ido
los pocos sabios que en el mundo han sido.

(Fray Luis de León)

En el ejemplo anterior se produce encabalgamiento entre los versos tercero y cuarto, ya que el adjetivo **escondida** no se puede separar mediante pausa del sustantivo **senda.**

Los grupos que no admiten pausa en su interior se denomina ***sirremas.*** En español son sirremas los grupos formados por:

—Sustantivo y adjetivo (*colinas plateadas*).
—Sustantivo y complemento preposicional (*caminos de la tarde*).
—Verbo y adverbio (*vive cerca*).
—Pronombre átono, preposición, conjunción o artículo más el elemento que la sigue (le *dio, con azúcar, los niños*).
—Tiempos compuestos del verbo y perífrasis verbales (he estudiado, voy a escribir).
—Palabras con preposición (*ir a*).
—Proposiciones adjetivas especificativas (Los estudiantes *que habían trabajado* aprobaron el curso).

Se denomina ***verso encabalgante*** aquél en que se inicia el encabalgamiento, y ***verso encabalgado*** aquél en que termina. En el ejemplo anterior que nos ha servido de base, el v. 3 es el encabalgante y el v. 4, el encabalgado.

Existen varias clases de encabalgamiento, según el punto de vista adoptado:

A) Según la longitud del verso encabalgado, el encabalgamiento puede ser *abrupto o suave.*

El encabalgamiento es *abrupto* cuando la fluidez del verso encabalgante se detiene antes de la quinta sílaba del verso encabalgado, haciéndose una pausa antes de dicha sílaba:

Mas luego vuelve en sí el **engañado**
ánimo, y conociendo el desatino,
da rienda suelta largamente al lloro.

(Fray Luis de León)

El encabalgamiento es ***suave*** cuando el verso encabalgante continúa fluyendo hasta más allá de la quinta sílaba o hasta el final del verso encabalgado:

Fernando de Aragón, única **esfera**
del perdido favor de la esperanza,
casó con ella,
en tan dichosa estrella,
que fue glorioso príncipe por ella.

(Lope de Vega)

B) Según la unidad que separa, el encabalgamiento puede ser *léxico, sirremático* u *oracional.*

Léxico. Cuando la pausa versal divide una palabra:

Asno blanco; verde y **ama-**
rillo de parras de otoño;
asno dulce y blanco, penas
lleva tu duelo de adorno.

(Juan Ramón Jiménez)

Sirremático. Cuando la pausa versal incide en el interior de un sirrema:

Mira sus campos. **Arriba**
es ornato de la loma
la breve y fragante **poma**
del café, púrpura viva.

(Virgilio Dávila)

Oracional. Cuando la pausa se encuentra situada después del antecedente, en una oración adjetiva especificativa:

Descolorida estaba como **rosa**
que ha sido fuera de sazón cogida,
y el ánima, los ojos ya volviendo,
de su hermosa carne despidiendo...

(Garcilaso de la Vega)

La acentuación en el verso

El acento constituye la base principal del ritmo, ya que de la posición de sus sílabas acentuadas dependerá en gran parte la belleza y musicalidad del verso.

En español, **todo verso simple posee un acento fijo en la penúltima sílaba.** Cuando el verso es compuesto, también lleva acento la penúltima sílaba de cada hemistiquio. Por lo tanto, un octosílabo siempre llevará acento en la 7ª sílaba; un endecasílabo en la 10ª sílaba; un alejandrino (verso compuesto) tendrá un acento en la 6ª sílaba (primer hemistiquio) y otro en la 13ª sílaba (segundo hemistiquio), etc.

Este acento, que es fijo en cada verso y que, además, se repite en todos los versos de la estrofa, recibe el nombre de ***acento estrófico.*** El acento estrófico es el que marca el ritmo acentual de cada verso.

En los siguientes versos señalamos con el signo ´ el acento estrófico:

Princesitas encantádas,
hijas de mi ardiente amór, + 1 (por ser verso agudo)
¿queréis cuentos o baládas?,
¿queréis historias de hádas
o cantas del trovadór? + 1 (por ser agudo)

(Eugenio Benítez Castaño)

Todos los versos del fragmento anterior son octosílabos, por lo tanto, llevan acento estrófico en la 7ª sílaba. Los versos segundo y quinto también, pues aunque terminan en palabra aguda, al contarse una sílaba más se transforman en llanas. Por ello afirmábamos antes que todos los versos españoles llevan un acento estrófico en la penúltima sílaba.

Si la sílaba sobre la que va situado el acento estrófico es par (2ª, 4ª, 6ª, 8ª, 10ª, 12ª, etc.), el ritmo es *yámbico:*

Mi pobre corazón es siempre el mismo...
¡Angel guardián, que con temor me augura
la presencia secreta del abismo!

(José de Diego)

En el ejemplo anterior, el acento estrófico va situado sobre la décima sílaba de todos los versos. Su ritmo es yámbico.

Si la sílaba sobre la que va situado el acento estrófico es impar (1ª, 3ª, 5ª, 7ª, 9ª, 11ª, etc.), el ritmo es *trocaico:*

Ya mis armas esgrimí,	7 + 1 = 8
ya mis amores canté;	7 + 1 = 8
si en la lucha no vencí,	7 + 1 = 8
en cambio, de ella salí	7 + 1 = 8
con el mismo honor que entré.	7 + 1 = 8

(Eugenio Benítez Castaño)

Todos los versos son octosílabos agudos, por lo tanto el acento estrófico va situado sobre la 7ª sílaba. Su ritmo es trocaico.

La rima

La *rima* es la igualdad total o parcial de los sonidos finales de los versos a partir de la última vocal acentuada inclusive.

La rima puede ser *consonante o asonante.*

La rima es *consonante* cuando la repetición afecta a todos los sonidos (vocales y consonantes), en el mismo orden:

Si ves un monte de espu**mas**
es mi verso lo que v**es** **Rima consonante**
mi verso es un monte y **es**
un abanico de pl**umas.**

(José Martí)

La rima es ***asonante*** cuando la repetición afecta sólo a los sonidos vocálicos, en el mismo orden:

La nieve tan querida
otro tiempo, nos ciega
no da luz. Copo a copo,
como ladrón, recela
al caer. Cae temblando
cae sin herirse apenas
con nuestras cosas diarias.

(Claudio Rodríguez)

Rima asonante

Clasificación de los versos según el número de sílabas

VERSOS DE ARTE MENOR (hasta ocho sílabas)		VERSOS DE ARTE MAYOR (más de ocho sílabas)	
Bisílabos:	2 sílabas	**Eneasílabos:**	9 sílabas
Trisílabos:	3 sílabas	**Decasílabos:**	10 sílabas
Tetrasílabos:	4 sílabas	**Endecasílabos:**	11 sílabas
Pentasílabos:	5 sílabas	**Dodecasílabos:**	12 sílabas
Hexasílabos:	6 sílabas	**Tridecasílabos:**	13 sílabas
Heptasílabos:	7 sílabas	**Alejandrinos:**	14 sílabas
Octosílabos:	8 sílabas		

La estrofa

La ***estrofa*** es un conjunto limitado de versos cuyas rimas, consonantes o asonantes, se distribuyen de un modo constante, fijado por la tradición literaria.

Principales estrofas

Mayúsculas:	Versos de arte mayor.
Minúsculas:	Versos de arte menor.
Un número:	Número fijo de sílabas.
Raya:	Verso suelto.
Rima:	C = consonante; A = asonante.

NÚMERO DE VERSOS	DENOMINACIÓN DE LA ESTROFA	CLASE DE RIMA	FÓRMULA MÉTRICA
2	Pareado	C ó A	AA, aa
3	Terceto encadenado	C	ABA, BCB, CDC...XYXY
	Tercerilla	C	a-a
	Soleá	A	a-a
4	Cuarteto	C	ABBA
	Serventesio	C	ABAB
	Redondilla	C	abba
	Cuarteta	C	abab
	Seguidilla	A	7-, 5a, 7-, 5a
	Cuaderna vía	C	14A, 14A, 14A, 14A
	Copla	A	8-, 8a, 8-, 8a
5	Quinteto (Versos de arte mayor)	C	Los versos pueden adoptar cualquier disposición. Pero han de cumplirse las siguientes condiciones: a) Tener dos rimas consonantes distintas. b) No pueden rimar más de dos versos seguidos. c) No puede terminar en pareado.
	Quintilla (Versos de arte menor)		
	Lira	C	7a, 11B, 7a, 7b, 11B
6	Sextina (Versos de arte mayor)	C	Deben cumplir las mismas condiciones que el *quinteto* y la *quintilla*, respectivamente.
	Sextilla (Versos de arte menor)	C	
	Copla de pie quebrado o manriqueña	C	8a, 8b, 4c, 8a, 8b, 4c
8	Copla de arte mayor	C	12A, 12B, 12B, 12A, 12A, 12C, 12C, 12A
	Octava real	C	11A, 11B, 11A, 11B, 11A, 11B, 11C, 11C
	Octava italiana	C	11-, 11A, 11A, 11B', 11-, 11C, 11C, 11B' (los versos 4 y 8 son agudos)
10	Décima espinela	C	8a, 8b, 8b, 8a, 8a, 8c, 8c, 8d, 8d, 8c

El poema

Se denomina *poema* la **reunión de varios versos** que, enlazados entre sí, constituyen una organización rítmica con unidad autónoma.

El concepto de poema es más amplio que el de estrofa, pues el poema puede estar constituido por varias estrofas.

La extensión o la forma de un poema depende de la voluntad del poeta o de patrones fijados por la tradición literaria.

Poemas estróficos

Son los poemas que están estructurados de modo fijo y en estrofas.

POEMA	NÚMERO DE VERSOS	CLASE DE RIMA	ESTRUCTURA Y ESQUEMA
Zéjel	Indefinido (octosílabos)	C	*Estribillo* consta de 1 ó 2 versos; una *mudanza* con 3 versos monorrimos más un 4º verso que rima con el estribillo (*verso de vuelta*) aa-bbba
Villancico	Indefinido (octosílabos o hexasílabos)	C	*Estribillo* que consta de 2 ó 4 versos; el *pie* estrofa de 4 versos con estructura de redondilla (abba); los *versos de enlace,* uno que rima con el pie y otro con el estribillo. El pie en cada nueva estrofa es diferente y se repite el estribillo.
Letrilla	Indefinido (octosílabos o hexasílabos)	C	Posee la misma estructura que el villancico. Se diferencia de éste por su contenido. Es una composición eminentemente burlesca y satírica.
Soneto	14 (Normalmente endecasílabos)	C	Está formado por 2 cuartetos y 2 tercetos. Los cuartetos deben tener la misma rima: ABBA; ABBA. Los tercetos pueden tener rima diferente (CDC, DCD, CDE, CDE). La única condición es que no haya más de 2 versos con la misma rima.

Poemas no estróficos

Son aquellos que no están estructurados en estrofas.

POEMA	NÚMERO DE VERSOS	CLASE DE RIMA	ESTRUCTURA Y ESQUEMA
Romance	Indefinido (octosílabos)	A	Está formado por una serie indeterminada de versos octosílabos que riman en asonante los pares y quedan sueltos los impares. Una vez elegida una asonancia se repite a lo largo del poema 8-, 8a, 8-, 8a,...
Silva	Indefinido (heptasílabos y endecasílabos combinados	C	Serie poética en la que se combinan a voluntad del poeta heptasílabos y endecasílabos. La rima es consonante, pero pueden quedar versos sueltos.

Poemas en versos libres

Los poetas contemporáneos han dejado a un lado las normas métricas tradicionales y crean sus poemas con entera libertad, sin sujeción a cómputo silábico, acentos en lugares fijos, pausas ni rima.

Los versos no sujetos a ninguna regularidad métrica, acentual o de rima reciben el nombre de ***versos libres***.

No obstante, los versos libres poseen **ritmo**, que viene marcado por *repeticiones* no sólo fónicas, sino también sintácticas y semánticas.

II. TEXTOS Y ACTIVIDADES

1. Realice el cómputo silábico de los versos del siguiente poema:

ELEGÍA

La niña rosa, sentada.
Sobre su falda.
como una flor,
abierto, un atlas.

¡Cómo la miraba yo
viajar, desde mi balcón!

Su dedo, blanco velero,
desde las islas Canarias
iba a morir al mar Negro.

¡Cómo la miraba yo
morir, desde mi balcón!

La niña, rosa sentada.
Sobre su falda, como una flor,
cerrado, un atlas.

Por el mar de la tarde
van las nubes llorando
rojas islas de sangre.

(Rafael Alberti)

2. Determine los factores rítmicos (medida, pausas, acentos y rima) que configuran el siguiente poema:

EN LA MUERTE DE JOSÉ DE CIRIA Y ESCALANTE

¿Quién dirá que te vio, y en qué momento?
¡Qué dolor de penumbra iluminada!
Dos voces suenan: el reloj y el viento,
mientras flota sin ti la madrugada.

Un delirio de nardo ceniciento
invade tu cabeza delicada.
¡Hombre! ¡Pasión! ¡Dolor de luz! Memento.
Vuelve hecho luna y corazón de nada.

Vuelve hecho luna: con mi propia mano
lanzaré tu manzana sobre el río
turbio de rojos peces de verano.

Y tú, arriba, en lo alto, verde y frío,
¡olvídame! y olvida al mundo vano,
delicado Giocondo, amigo mío.

(Federico García Lorca)

3. Identifique las siguientes estrofas, tras analizar los factores rítmicos.

a)

No las damas, amor, no gentilezas
de caballeros canto enamorados,
ni las muestras, regalos y ternezas
de amorosos afectos y cuidados:
mas el valor, los hechos, las proezas
de aquellos españoles esforzados,
que a la cerviz de Arauco no domada
pusieron duro yugo por la espada.

(Alonso de Ercilla)

Estrofa: _____

b)

Yo soy aquél que ayer no más decía
el verso azul y la canción profana,
en cuya noche un ruiseñor había
que era alondra de luz por la mañana.

(Rubén Darío)

Estrofa: _____

c)

Cuando las noches del invierno frías,
el mozo a los balcones se desvela,
y celos quiere ver por celosías;
y de sus mismos pasos centinela,
a las siestas del pícaro verano
en agua ardiente del sudor se pela (...)

(Lope de Vega)

Estrofa: _____

d)

De sus llanos la grandeza
admira la gente extraña.
En ellos canta la caña
la canción de la riqueza.
Como una enorme turquesa
allá el tabacal se extiende.
¡La imaginación se enciende
ante ese cuadro admirable!
¡Qué bajo y qué miserable
el que su terruño vende!

(Virgilio Dávila)

Estrofa: _____

e)

Época no muy añeja;
hora, la noche mediada;
lugar, una encrucijada
que alumbra una candileja.

(Manuel Zeno Gandía)

Estrofa: _____

f)

Tú los siglos hollarás;
sonó la voz de la altura,
pasar los hombres verás,
del mundo la edad futura
como el mundo correrás.

(José de Espronceda)

Estrofa: _____

4. Identifique los siguientes poemas y diga si son estróficos o no estróficos.

a)

En tu divina escuela
neta y desnuda y sin extraño adorno,
la verdad se revela,
paz derramando en torno;
al oscuro color de tu regazo,
contenta y regocijada,
como el ave en su nido,
libre del ajeno lazo,
desnuda alienta la callada vida,
acurrucada en recatado olvido,
lejos del mundo de la luz y el ruido;
lejos de su tumulto
que poco a poco el alma nos agota,
en el rincón oculto
en que la fuente de la calma brota.

(Miguel de Unamuno)

Poema: _____

b)

LA GARZA

Es la mañana azul, y hay una grata
pincelada de rosa en la ribera.
La garza, melancólica y austera,
hunde en las ondas su inflexible pata.

En aquel semicírculo de plata,
frente a los cielos, bebe el sol y espera
el pez de ópalo y oro. Se dijera
que su pico se tiñe de escarlata.

Inmóvil, fija, y alargando el cuello
por la atención, en la virtud del día,
tiene la majestad de un siglo bello.

Rodeada del lívido peluche
del manglar hosco, de la ribera umbría,
es rara joya en anticuado estuche.

(Luis Palés Matos)

Poema: _____

c)

Decid, gentil aldeana:
¿quién os hizo tan galana?

Es tanta vuestra beldad,
que me espantáis de verdad,
y en tanta graciosidad
no demostráis ser villana.
¿Quién os hizo tan galana?

Sois vos la mesma hermosura
y el mesmo placer y holgura,
que en ver yo vuestra figura
do mi dolor se sana.
¿Quién os hizo tan galana?

(Anónimo)

Poema: _____

6. Análisis y comentario de un poema lírico

I. TEORÍA

Metodología para el comentario de un poema lírico

I. OPERACIONES PREVIAS
- I. 1. **Lectura.**
  - I. 1. 1. Lectura estética.
  - I. 1. 2. Lectura comprensiva y crítica.

II. COMENTARIO
- II. 1. **Localización.**
  - II. 1. 1. Relación poema-autor.
  - II. 1. 2. " " -obra.
  - II. 1. 3. " " -otras obras del autor.
  - II. 1. 4. " " -tradición literaria.
  - II. 1. 5. " " -movimiento literario.
  - II. 1. 6. " " -género y subgénero literario.
- II. 2. **Determinación del tema.**
  - II. 2. 1. Tema principal.
  - II. 2. 2. Motivos secundarios.
- II. 3. **Determinación de la estructura.**
  - II. 3. 1. Estructura externa -- > Estructura métrica.
    - II. 3. 1. 1. Medida.
    - II. 3. 1. 2. Acentos.
    - II. 3. 1. 3. Pausas.
    - II. 3. 1. 4. Rima.
    - II. 3. 1. 5 . Estrofa, poema o serie.
  - II. 3. 2. Estructura interna.
    - II. 3. 2. 1. Articulación temática.
    - II. 3. 2. 2. Articulación formal.
- II. 4. **Análisis de la forma partiendo del tema.**
  - II. 4. 1. Recursos expresivos a nivel fónico.
  - II. 4. 2. Recursos expresivos a nivel morfosintáctico.
  - II. 4. 3. Recursos expresivos a nivel léxico-semántico.
  - II. 4. 4. Recursos expresivos a nivel retórico.

II. 5. **Conclusiones.**

II. 5. 1. Integración de los diferentes planos.

II. 5. 2. Opinión personal.

APLICACIÓN DEL MÉTODO A UN POEMA CLÁSICO

SONETO XIII

A Dafne ya los brazos le crecían
y en luengos ramos vueltos se mostraban;
en verdes hojas vi que se tornaban
los cabellos qu' el oro escurecían;

de áspera corteza se cubrían
los tiernos miembros que aún bullendo estaban;
los blancos pies en tierra se hincaban
y en torcidas raíces se volvían.

Aquél que fue la causa de tal daño,
a fuerza de llorar, crecer hacía
este árbol, que con lágrimas regaba.

¡Oh miserable estado, oh mal tamaño,
que con llorarla crezca cada día
la causa y la razón por que lloraba!

(Garcilaso de la Vega)

Localización

El texto objeto de nuestro comentario es el soneto XIII del poeta renacentista español GARCILASO DE LA VEGA (1501?-1536). Dentro de la breve obra garcilasiana (tres églogas, treinta y ocho sonetos, dos elegías, una epístola y cinco canciones), los sonetos suponen la aclimatación definitiva a la literatura española de esta composición de origen italiano. En concreto, el soneto XIII fue escrito entre 1533 y 1536, coincidiendo con la etapa napolitana del poeta. Rafael Lapesa, en *La trayectoria poética de Garcilaso*, lo incluye en el grupo de sonetos *in mortem* de Isabel Freyre.

En este poema se advierte tanto la influencia italiana, sobre todo de PETRARCA y SANNAZARO, como la asimilación mediante la lectura de los mitos clásicos, en este caso, las *Metamorfosis* de Ovidio, ya que el tema mitológico fue muy cultivado durante el Renacimiento. El soneto objeto de nuestro comentario está inspirado en el mito de Apolo y Dafne, que también figura en la

Égloga III: la ninfa Dafne, deseada y perseguida por Apolo, recurre a su madre, la Tierra, en busca de ayuda, y ésta la transforma en laurel, antes de que caiga en poder del dios.

Respecto al género literario, nos encontramos ante un ***poema lírico*** en el que la actitud adoptada por el autor es la de ***canción,*** puesto que se produce una perfecta fusión entre lo mítico y el sentimiento del poeta.

Determinación del tema

El tema principal del soneto es la reflexión apesadumbrada que el poeta lleva a cabo de su dolor de amante, a propósito de la contemplación (artística o imaginativa) de la metamorfosis de Dafne.

Los temas secundarios son:

1. Metamorfosis de la ninfa (vv. 1 al 8).
2. Llanto de Apolo (vv. 9 al 11).

Determinación de la estructura

A. Estructura métrica (estructura externa)

1. *Medida de los versos (ritmo de cantidad):* el poema consta de 14 versos endecasílabos poco sinalefados.

2. *Acentos (ritmo de intensidad):* todos los versos llevan un acento rítmico en 10ª sílaba, lo que proporciona un ritmo yámbico. Además todos los versos también llevan acento rítmico en 6ª sílaba. Hay una preponderancia de los acentos rítmicos en 2ª, 4ª y 8ª sílabas, frente a una escasez de acentos extrarrítmicos (los colocados en sílabas impares).

3. *Pausas (ritmo de tono):* todos los versos son pausados (llevan pausa versal al final del verso), excepto los versos 10° y 11° en los que se advierte un encabalgamiento sirremático abrupto. Hay pausas estróficas en los versos 4°, 8° y 11° (finales de los dos cuartetos y el primer terceto), y una pausa final en el verso 14° (final del poema).

4. *Rima (ritmo de timbre):* la rima es consonante tanto en los cuartetos como en los tercetos, distribuida de la siguiente forma: ABBA ABBA CDE CDE, que es una de las disposiciones clásicas.

Se trata, pues, de un soneto clásico compuesto de dos cuartetos y dos tercetos.

B. Estructura interna

El soneto se estructura en dos partes bien diferenciadas tanto desde el punto de vista del contenido como formal:

Subtema A: descripción objetiva del mito clásico. Formalmente abarca los dos cuartetos y el primer terceto (vv. 1-11). La función del lenguaje que predomina es la referencial.

Subtema B: reflexión del poeta y apropiación del mito. Formalmente comprende el último terceto (vv. 12-14). Aquí la función predominante es la expresiva o emotiva.

Esta disposición estructural es frecuente en los sonetos clásicos.

A su vez, el primer subtema es susceptible de dividirse en otros dos apartados:

Los dos primeros cuartetos: metamorfosis de la ninfa.

Primer terceto: aparición y dolor de Apolo.

El soneto, por tanto, aparece perfectamente estructurado siguiendo un orden temporal y espacial.

Análisis de la forma partiendo del tema

Análisis de los cuartetos

Los cuartetos se estructuran como un bloque unitario. En ellos asistimos al proceso de transformación de Dafne, dedicándose dos versos a cada parte del cuerpo que sufre la metamorfosis:

vv. 1-2: brazos---> ramos
vv. 3-4: cabellos---> hojas
vv. 5-6: otros miembros ---> corteza
vv. 7-8: pies---> raíces

Observemos ahora cómo se consigue transmitir —estilísticamente— el contenido "metamorfosis". Para ello el poeta se vale tanto del ***paralelismo*** como del procedimiento contrario, el ***quiasmo*** u ordenación cruzada de elementos. En los ocho primeros versos se combinan quiasmáticamente dos tipos de estructuras sintácticas homólogas. Así:

quiasmo	vv. 1-2	Dos proposiciones coordinadas
	vv. 3-4	Proposición principal + prop. adjetiva
	vv. 5-6	Proposición principal + prop. adjetiva
	vv. 7-8	Dos proposiciones coordinadas

Esta estructura o disposición quiasmática se completa con la disposición alternante de los dos términos que sufren la transformación: el elemento humano y el elemento vegetal:

brazos (humano)	———	luengos ramos (vegetal)
verdes hojas (vegetal)	———	cabellos dorados (humano)
áspera corteza (vegetal)	———	tiernos miembros (humano)
blancos pies (humano)	———	torcidas raíces (vegetal)

En el primer cuarteto, aún predomina lo humano sobre lo vegetal, por ello comienza y acaba con elementos humanos que enmarcan a los vegetales:

	brazos	
	ramos	
1° Cuarteto:	hojas	predominio de lo humano
	cabellos	

mientras que en el segundo cuarteto ya es lo vegetal lo que se impone, y los elementos vegetales encuadran a los humanos:

	corteza	
2º Cuarteto:	miembros	predominio de lo vegetal
	pies	
	raíces	

Por tanto, el mundo vegetal y el humano se combinan sabiamente para describirnos la metamorfosis de Dafne.

Por otra parte, los complementos que aluden al mundo vegetal —ramos, hojas, corteza, raíces—, mediante el ***hipérbaton,*** se adelantan a sus respectivos verbos, que ocupan el final de la oración y del verso:

hipérbaton

en luengos ramos	———	se mostraban
en verdes hojas	———	se tornaban
en áspera corteza	———	se cubrían
en torcidas raíces	———	se volvían

Estos hipérbatos tienen la función de proporcionar mayor dinamismo a la descripción de la metamorfosis, que se va produciendo en el espacio y en el tiempo. Por ello abundan los verbos y todos ellos —excepto *vi*, que nos informa que la escena es contemplada por el poeta— están en pretérito imperfecto de indicativo, lo que recalca la presentación de la acción como un proceso (recordemos el aspecto durativo del imperfecto), reforzada en el v. 6 por la presencia del gerundio y del adverbio *aún*:

*... que **aún** bullendo estaban*

Los sustantivos aparecen perfectamente adjetivados mediante el uso de ***epítetos***, situados en posición antepuesta (vv. 2, 3, 5, 6, 7 y 8): **luengos** ramos, **verdes** hojas, **áspera** corteza, **tiernos** miembros, **torcidas** raíces. Estos adjetivos resaltan aspectos sensoriales, relativos a la vista y al tacto, que hacen más plástica la descripción de la escena. Algunos de estos adjetivos son antitéticos: *áspero/tierno; blando/torcido* para recalcar cómo la belleza de la ninfa se opone a la aspereza y rigidez del árbol.

La ***hipérbole*** *los cabellos qu'el oro escurecían* sirve para enfatizar el color rubio del cabello de la ninfa, como correspondía al tópico de la belleza femenina en el Renacimiento.

PRIMER TERCETO

Una vez descrito el proceso metamórfico de la ninfa, en el primer terceto aparece la figura del dios Apolo, aludida mediante una ***perífrasis*** o rodeo: *aquél que fue la causa de tal daño.* Y para poner de manifiesto el dolor del dios, Garcilaso se vale de una ***paradoja***: sus lágrimas son tantas que le sirven de riego al laurel y, por lo tanto, provocan que crezca más, que sea más árbol y menos su amada, Dafne.

Los vv. 10 y 11 constituyen una especie de círculo temporal en el que se producen las siguientes relaciones de **causa-efecto:**

causa --- >	efecto --- >	efecto --- >	causa
llorar	crecer	crecer	lágrimas

Mientras más llora Apolo, más crece el árbol; mientras más crece el árbol son más abundantes las lágrimas del dios.

Este terceto tiene la misión —propia en los sonetos clásicos— de enlazar el mundo mítico con el mundo concreto del poeta y su amor frustrado, que será el tema fundamental del terceto siguiente.

SEGUNDO TERCETO

En el último terceto se produce, al fin, la apropiación del mito por parte del poeta. La *causa* y la *razón* por que lloraba Apolo es la misma —el desdén o la muerte— que sufre Garcilaso:

$$\frac{\text{Garcilaso}}{\text{Isabel de Freyre}} = \frac{\text{Apolo}}{\text{Dafne}} = \frac{\text{Amor}}{\text{Desdén/Muerte}}$$

Ya no asistimos, pues, a la descripción de la escena mítica, sino a una interiorización del mito, lo que se manifiesta en el empleo de la función emotiva del lenguaje, señalada —ortográficamente— por los signos de admiración y, lingüísticamente, por los dos vocativos exclamativos que integran el v. 12. Es decir, todo el terceto es un ***epifonema*** o sentencia aleccionadora que se extrae de los versos anteriores y que constituye la parte más importante del soneto, ya que es en ella donde se encuentra el tema principal: el dolor de Garcilaso por el desdén o la muerte de Isabel de Freyre.

La adjetivación del v. 12 ya no es de tipo sensorial, sino valorativa, y en su formulación también se vale el poeta de la estructura quiasmática:

miserable estado, mal tamaño
adj. + sust. sust. + adj.

Por otra parte, las tres palabras que marcan la rima del terceto tienen su correspondencia con otras tres del terceto anterior como para indicar que se produce una identificación entre Apolo y Garcilaso:

	daño (v. 9)	——	mal tamaño (v.12)	
Apolo	crecer hacía (v. 10)	——	crezca cada día (v. 13)	*Garcilaso*
	regaba (v. 11)	——	lloraba (v. 14)	

Integración de los diferentes planos e impresión personal

El soneto que acabamos de comentar es característico del Renacimiento tanto por su estructura como por la perfecta conjunción entre fondo y forma, mitología y vida. En él asistimos a una mesurada efusión del sentimiento amoroso, rasgo propio de la poesía garcilasiana.

El poeta, en vez de transmitirnos directamente su dolor por el desdén de Isabel de Freyre, nos presenta un tema mitológico —la fábula de Apolo y Dafne— que conectaba perfectamente con su sensibilidad y la de su época.

II. TEXTOS Y ACTIVIDADES

1. Siguiendo la metodología propuesta, comente dos de los siguientes poemas:

a)

AMOR CONSTANTE MÁS ALLÁ DE LA MUERTE

Cerrar podrá mis ojos la postrera
sombra que me llevare el blanco día,
y podrá desatar esta alma mía
hora a su afán ansioso lisonjera;

mas no, de esotra parte, en la ribera,
dejará la memoria, en donde ardía:
nadar sabe mi llama la agua fría,
y perder el respeto a ley severa.

Alma a quien todo un dios prisión ha sido,
venas que humor a tanto fuego han dado,
medulas que han gloriosamente ardido,

su cuerpo dejará, no su cuidado;
serán ceniza, mas tendrá sentido;
polvo serán, mas polvo enamorado.

(Francisco de Quevedo)

b)

RÍO GRANDE DE LOÍZA

¡Río Grande de Loíza!.. Alárgate en mi espíritu
y deja que mi alma se pierda en tus riachuelos,
para buscar la fuente que te robó de niño
y en un ímpetu loco te devolvió al sendero.
Enróscate en mis labios y deja que te beba,
para sentirte mío por un breve momento,
y esconderte del mundo, y en ti mismo esconderte,
y oír voces de asombro en la boca del viento.
Apéate un instante del lomo de la tierra,
y busca de mis ansias el íntimo secreto;
confúndete en el vuelo de mi ave fantasía,
y déjame una rosa de agua en mis ensueños.

¡Río Grande de Loíza!... Mi manantial, mi río,
desde que alzóse el mundo el pétalo materno;
contigo se bajaron desde las rudas cuestas
a buscar nuevos surcos, mis pálidos anhelos;
y mi niñez fue toda un poema en el río,
y un río en el poema de mis primeros sueños.
Llegó la adolescencia. Me sorprendió la vida
prendida en lo más ancho de tu viajar eterno;
y fui tuya mil veces, y en un bello romance
me despertaste el alma y me besaste el cuerpo.
¿Adónde te llevaste las aguas que bañaron
mis formas, en espiga del sol recién abierta?
¡Quién sabe en qué remoto país mediterráneo
algún fauno en la playa me estará poseyendo!
¡Quién sabe en qué aguacero de qué tierra lejana
me estaré derramando para abrir surcos nuevos;
o si acaso, cansada de morder corazones,
me estaré congelando en cristales de hielo!

¡Río Grande de Loíza! Azul, Moreno, Rojo
Espejo azul, caído pedazo azul del cielo;
desnuda carne blanca que se te vuelve negra
cada vez que la noche se te mete en el lecho;
roja franja de sangre, cuando bajo la lluvia
a torrentes su barro te vomitan los cerros.
Río hombre, pero hombre con pureza de río,
porque das tu azul alma cuando das tu azul beso.
Muy señor río mío. Río hombre. Unico hombre
que ha besado en mi alma al besar en mi cuerpo.

¡Río Grande de Loíza! . . . Río grande. Llanto grande.
El más grande de todos nuestros llantos isleños,
si no fuera más grande el que de mí se sale
por los ojos del alma para mi esclavo pueblo.

(Julia de Burgos)

c)

A LA INMENSA MAYORÍA

Aquí tenéis, en canto y alma, al hombre
aquel que amó, vivió, murió por dentro
y un buen día bajó a la calle: entonces
comprendió: y rompió todos sus versos.

Así es, así fue. Salió una noche
echando espuma por los ojos, ebrio
de amor, huyendo sin saber adónde:
a donde el aire no apestase a muerto.

Tiendas de paz, brizados pabellones,
eran sus brazos, como llama al viento;
olas de sangre contra el pecho, enormes
olas de odio, ved, por todo el cuerpo.

¡Aquí! ¡Llegad! ¡Ay! Ángeles atroces
en vuelo horizontal cruzan el cielo;
horribles peces de metal recorren
las espaldas del mar, de puerto a puerto.

Yo doy todos mis versos por un hombre
en paz. Aquí tenéis, en carne y hueso,
mi última voluntad. Bilbao, a once
de abril, cincuenta y uno.

(Blas de Otero)

d)

POEMA 20

Puedo escribir los versos más tristes esta noche.

Escribir, por ejemplo: "La noche está estrellada,
y tiritan, azules, los astros, a lo lejos."

El viento de la noche gira en el cielo y canta.

Puedo escribir los versos más tristes esta noche.
Yo la quise, y a veces ella también me quiso.

En las noches como ésta la tuve entre mis brazos.
La besé tantas veces bajo el cielo infinito.

Ella me quiso, a veces yo también la quería.
Cómo no haber amado sus grandes ojos fijos.

Puedo escribir los versos más tristes esta noche.
Pensar que no la tengo. Sentir que la he perdido.

Oír la noche inmensa, más inmensa sin ella.
Y el verso cae al alma como al pasto el rocío.

Qué importa que mi amor no pudiera guardarla.
La noche está estrellada y ella no está conmigo.

Eso es todo. A lo lejos alguien canta. A lo lejos.
Mi alma no se contenta con haberla perdido.

Como para acercarla mi mirada la busca.
Mi corazón la busca, y ella no está conmigo.

La misma noche que hace blanquear los mismos árboles.
Nosotros, los de entonces, ya no somos los mismos.

Ya no la quiero, es cierto, pero cuánto la quise.
Mi voz buscaba el viento para tocar su oído.

De otro. Será de otro. Como antes de mis besos.
Su voz, su cuerpo claro. Sus ojos infinitos.

Ya no la quiero, es cierto, pero tal vez la quiero.
Es tan corto el amor, y es tan largo el olvido.

Porque en noches como ésta la tuve entre mis brazos.
Mi alma no se contenta con haberla perdido.

Aunque éste sea el último dolor que ella me causa,
y éstos sean los últimos versos que yo le escribo.

(Pablo Neruda)

7. La épica.
Principales subgéneros épicos

I. TEORÍA

La épica

La *épica* (del griego *epos* = narración) es el género literario que narra hechos externos al "yo" del autor. El poeta épico tradicional se limita, pues, a contar de forma **objetiva** las hazañas de héroes reales o imaginarios. Como dice W. Kayser:

> La situación épica primitiva es la siguiente: un narrador cuenta a un auditorio algo que ha sucedido. El punto de vista del narrador se encuentra, por tanto, frente a lo que va a contarse; aquí no puede darse una fusión como en lo lírico. La expresión lingüística de lo épico es, evidentemente, el pretérito, que presenta lo que narra como pasado, es decir, como inmutable, fijo (*Interpretación y análisis de la obra literaria*).

Para Emil Staiger, en su *Conceptos fundamentales de Poética,* la poesía épica —frente a la lírica— posee los siguientes rasgos:

1. La **representación,** poner algo delante, es la esencia de la poesía épica.
2. **Igualdad de medida en los versos,** lo que significa la imperturbabilidad del poeta ante lo que narra, su distanciamiento.
3. **El poeta épico se demora en su narración,** no tiene prisa en llegar al final: el camino es más importante que la llegada. Así, en la *Odisea* sabemos desde el principio que Ulises regresará a su patria porque así lo han decidido los dioses, y este hecho se nos recuerda de vez en cuando para anular la tensión del oyente y pueda seguir con atención la pura narración.
4. **El verdadero principio de la construcción de la épica es la simple adición:** unas partes se van sumando, autónomamente, a otras porque la vida allí representada también es independiente. Por ejemplo, en la *Ilíada,* los jefes griegos no dependen de la voluntad de Agamenón; los dioses conspiran contra Zeus; el hombre manifiesta su independencia frente a los dioses, etc.
5. **La verdadera épica no sabe nada de evolución**: los años se suceden unos tras otros sin más. Ulises es siempre el mismo hombre maduro, aunque pasen

los años. Precisamente en este rasgo estriba la diferencia entre la épica tradicional y la novela. En ésta última el hombre aparece como un ser que evoluciona en el tiempo.

Principales subgéneros épicos tradicionales

Los principales subgéneros épicos tradicionales son la *EPOPEYA*, los *CANTARES DE GESTA*, los *POEMAS ÉPICOS* y los *ROMANCES*.

LA EPOPEYA

La epopeya es un extenso poema épico que narra acciones heroicas que suele protagonizar un solo héroe, y posee, a menudo, un intenso carácter nacional. La epopeya posee las siguientes características:

a) **Grandiosidad.** La acción de la epopeya debe poseer grandeza y solemnidad. Así, las titánicas luchas de un pueblo para prevalecer, sus desvelos para librarse de un maleficio o desventura. Sobre todo, los episodios en que intervienen dioses deben revestirse de tono solemne.

b) **Unidad de tema.** Ello permite centrar el interés en la acción principal, aunque está permitido intercalar episodios secundarios.

c) **Personajes.** Deberán poseer la grandiosa solemnidad de la acción. En muchas epopeyas actúan dioses y semidioses. Los caracteres de estos personajes deben ser arquetípicos, es decir, sus cualidades y defectos deben tener tal fuerza que puedan ser presentados como modelos. Por ejemplo, AQUILES en la *Ilíada* representa la fuerza; ULISES en la *Odisea*, la astucia.

d) **Estilo.** Debe tener la nobleza y gravedad que conviene a la solemnidad de la acción y de los personajes, sin dejar de tener cierta sencillez. La versificación ha de ser pausada y amplia. En general, el estilo ha de ser sencillo, solemne y vigoroso.

e) **Finalidad.** En general, la epopeya se propone el fin de ser modelo de heroísmo.

W. Kayser distingue tres clases de epopeya, según que **el personaje, el acontecimiento o el espacio** sean sus elementos básicos estructurales.

En la ***epopeya de acontecimiento*** el mundo se estructura según un acontecimiento importante. Así, en la *Ilíada* el acontecimiento que rige la estructura de la obra es la cólera de Aquiles, desde su causa hasta el restablecimiento de la honra del héroe y la venganza de la muerte de su amigo

Patroclo. El acontecimiento permite que cobren vida los personajes, y, con la ayuda de motivos que desvían y retardan la acción, hace también posible que se despliegue un vasto mundo, como conviene a una obra épica.

En la ***epopeya de personaje*** todos los acontecimientos están subordinados al personaje o personajes. Es lo contrario de la epopeya de acontecimiento. Por ejemplo, en la *Odisea*, su principal personaje, Ulises, es el portador del mundo en proporciones máximas.

En la ***epopeya de espacio*** la estructuración del mundo total se realiza en la dirección del espacio. El principio de composición es la yuxtaposición de numerosos pormenores, de numerosos personajes y acontecimientos dotados de un "valor local". El ejemplo clásico es la *Divina Comedia* de Dante, sobre todo en la primera parte, correspondiente al Infierno.

LOS POEMAS ÉPICOS

Los poemas épicos son **poemas cultos, de gran extensión, que surgen con posterioridad a la epopeya y relatan hazañas heroicas con objeto de glorificar a la patria.**

El ejemplo más importante es la *Eneida*, de Virgilio, que trata de la leyenda de la fundación de Roma. A su imitación, las literaturas renacentistas también intentaron glorificar las hazañas nacionales. En España, el más importante y casi único poema épico fue *La Araucana* de Alonso de Ercilla, poema en el que se exalta la conquista y colonización de América.

También se incluyen dentro de los poemas épicos cultos los que narran temas *caballerescos* (*Orlando Furioso*, del italiano Ludovico Ariosto), *religiosos* (la *Cristiada*, de Fray Diego de Hojeda, que se inspira en la pasión de Cristo) y *alegóricos* (*El laberinto de Fortuna*, de Juan de Mena).

LOS CANTARES DE GESTA

Los cantares de gesta **son los poemas épicos medievales, de origen popular o anónimo, compuestos para ser cantados por los juglares en espectáculos públicos o privados.** Los cantares de gesta narran las hazañas de un héroe famoso. El único cantar de gesta español conservado es el *Cantar de Mio Cid*.

LOS ROMANCES

Derivados de los poemas épicos, los ***romances*** ofrecen una narración mucho más rápida que éstos, con mayor intervención de elementos líricos y dialogados.

En la primera época del *Romancero* español gran parte de los romances eran fragmentos o resúmenes de poemas épicos recitados por los juglares.

Géneros narrativos modernos

Los principales géneros narrativos modernos son la *NOVELA* y el *CUENTO*. Dada su importancia actual, se estudiarán monográficamente en los capítulos siguientes.

Géneros narrativos menores

Relacionados con el cuento, se han desarrollado otras formas narrativas, la *LEYENDA*, el *APÓLOGO* y la *FÁBULA* que, con características propias, mantienen una nota en común: su carácter didáctico.

LA LEYENDA

La leyenda es una **narración tradicional, fantástica, esencialmente ejemplar y generalmente puntualizada en personas, épocas o lugares determinados.**

El recuerdo de un hecho histórico o sencillamente los acontecimientos relacionados con el nacimiento de los pueblos, monumentos o ciertos hombres puede fijarse en la memoria de las gentes con especial fuerza. Con el correr del tiempo, y al ser transmitido de padres a hijos, el hecho se transforma, se reelabora novelescamente y surge la leyenda.

Aunque las leyendas viven en la tradición oral, muchos escritores han escrito leyendas basadas bien en la tradición, bien inventándolas y dándoles un aire tradicional.

Unas leyendas se escriben en verso (Zorrilla y Duque de Rivas), otras en prosa (Bécquer).

En la literatura de Puerto Rico destacan las *Leyendas puertorriqueñas* de Cayetano Coll y Toste que, nutridas de las escenas históricas y costumbristas borinqueñas, constituyen un rico acerbo del desarrollo de la Isla.

EL APÓLOGO

El apólogo es una **narración breve y sencilla de carácter alegórico que con frecuencia termina con una sentencia o máxima condensadora de la enseñanza.**

Entre las colecciones de apólogos antiguos destacan los hindúes *Pantchatantra* e *Hitopadeza*. En la literatura medieval española son famosos los incluidos en el *Libro de buen amor*, del Arcipreste de Hita y *El libro del Conde Lucanor*, del infante Don Juan Manuel.

LA FÁBULA

La fábula es **una narración, en prosa o verso, de una pequeña anécdota de la cual puede extraerse una enseñanza moral o moraleja.** Casi siempre sus personajes son animales, pero en algún caso también interviene el hombre.

Las fuentes de las fábulas españolas son los fabulistas clásicos FEDRO y ESOPO y el francés LA FONTAINE.

Los principales cultivadores del género son SAMANIEGO e IRIARTE durante el siglo XVIII.

He aquí una fábula de Samaniego:

LAS MOSCAS

A un panal de rica miel
dos mil moscas acudieron,
que por golosas murieron
presas de patas en él.
Otras dentro de un pastel
enterró su golosina.

Así, si bien se examina
los humanos corazones
perecen en las prisiones
del vicio que los domina.

Moraleja

II. TEXTOS Y ACTIVIDADES

1.

Los poemas épicos solían comenzar con la **proposición** o breve anuncio del asunto y la **invocación** a seres divinos, pidiéndoles ayuda para celebrar dignamente hechos tan merecedores de gloria. Después el poema trataba el asunto, bien siguiendo el orden de la acción, como en la *Ilíada*, bien arrancando de un punto avanzado de su desarrollo y poniendo el relato de todo lo anterior en boca de un personaje, como en la *Odisea* y la *Eneida*. Con la narración alternaban descripciones de lugares y objetos, así como retratos de personajes. La extensión de los poemas era grande, por lo que se dividían en partes llamadas generalmente **cantos, rapsodias** entre los griegos, **cantares** en la Edad Media española. La versificación empleada era majestuosa y lenta, de acuerdo con el carácter idealizador de las obras: el verso épico grecolatino fue el hexámetro; en los siglos XIII y XIV los poetas del mester de clerecía se valieron del alejandrino; la épica española culta del siglo XV usó el verso de arte mayor y desde el siglo XVI el endecasílabo, especialmente en octavas reales.

Era corriente que los poetas, bien fuera aprovechando como recurso poético las creencias de su comunidad, bien imitando a los autores grecolatinos, bien, por último, como libre creación de su fantasía, hiciesen que en el asunto de los poemas épicos interviniera lo sobrenatural o maravilloso; a esta participación se le da el nombre de *máquina épica*. Así, por ejemplo, Homero presenta a los dioses actuando constantemente en las luchas de griegos y troyanos, y Virgilio en favor o en contra de Eneas.

Epopeya es voz equivalente de "poema épico". Como las grandes epopeyas ofrecen una visión amplia de la vida, costumbres, sentimientos y creencias de los pueblos y épocas a que pertenecen, la estética romántica señaló el *Ramayana* y el *Mahabharata* indios, la *Ilíada* y la *Odisea*, y la *Divina Comedia* de Dante como representativos de los tres ciclos o civilizaciones que se distinguían en la historia universal: los poemas indios condensaban la civilización oriental y el arte simbólico; los de Homero, la civilización y el arte clásicos; el de Dante, la civilización cristiana medieval.

(Rafael Lapesa: *Introducción a los estudios literarios)*

Cuestiones:

a) ¿Cómo solían estructurarse los poemas épicos?
b) Explique cómo era la versificación épica en las siguientes épocas: época clásica, época medieval, siglo XV y siglo XVI.

c) ¿Qué se entiende por "máquina épica"?
d) ¿Qué obras consideró la estética romántica como representativas de los tres ciclos o civilizaciones que se distinguían en la historia universal?

---

2. A partir del siguiente texto, explique las diferencias existentes entre los tres subgéneros épicos en verso (epopeya, poema épico y cantar de gesta).

> Efectivamente se han distinguido géneros épicos en verso y en prosa; en verso: epopeya, poema épico y cantar de gesta; en prosa: novela y cuento. La epopeya narra acciones memorables en la vida del mundo y la Humanidad; conocemos así la *Ilíada* y la *Odisea* griegas. El poema épico se refiere a otras tantas acciones heroicas que glorifican a la patria, como es el caso de la *Eneida* virgiliana. Los cantares de gesta, en fin, son poemas medievales en torno a las hazañas de un héroe [. . .]
>
> La serie castellana cuenta con el poema o *Cantar de Mio Cid*.
>
> (*Géneros literarios*. Colección Temas Clave. Editorial Salvat)

---

3. Enumere los rasgos que, según E. Staiger, caracterizan a la poesía épica.

4. Según sus elementos básicos estructurales, ¿qué tipos de epopeya se suelen distinguir?

5. Enumere las principales características de la epopeya.

6. Relacione los siguientes héroes con el subgénero épico y con la obra literaria en que aparecen.

	Subgénero épico	**Obra literaria**
Cid Campeador	_____	_____
Aquiles	_____	_____
Ulises	_____	_____
Eneas	_____	_____

7. Escriba el nombre de las principales clases de poemas épicos cultos y el título de una obra representativa de cada uno de ellos.

8. Explique las diferencias existentes entre un ***poema épico culto*** y un ***cantar de gesta.***

---

9. ¿A qué género narrativo-didáctico corresponde el siguiente texto? Justifique su respuesta.

EL GUSANO DE SEDA Y LA ARAÑA

Trabajando un gusano su capullo,
la araña que tejía a toda prisa,
de esta suerte le habló con falsa risa,
muy propia de su orgullo:
"¿Qué dice de mi tela el señor gusano?,
esta mañana la empecé temprano,
y ya estará acabada al mediodía."
"Mire qué sutil es, mire qué bella..."
El gusano con sorna respondía:
"Usted tiene razon: así sale ella."

Se ha de considerar la calidad de la obra,
y no el tiempo que se ha tardado en hacerla.

(Tomás de Iriarte)

---

10. Enumere tres características de la ***leyenda.***

11. ¿En qué se diferencia un ***apólogo*** de un ***cuento*** propiamente dicho?

---

12. Establezca la correspondencia adecuada entre el autor y el género narrativo didáctico correspondiente.

1) Cayetano Coll y Toste	a) Leyenda
2) Infante D. Juan Manuel	
3) Gustavo Adolfo Bécquer	
4) Samaniego	b) Apólogo
5) Zorrilla	
6) Iriarte	
7) Duque de Rivas	c) Fábula

8. La novela como género literario

I. TEORÍA

La novela

Como afirma Darío Villanueva:

> La novela es el reino de la libertad, libertad de contenido y libertad de forma, y por naturaleza resulta ser proteica y abierta. La única regla que cumple universalmente es la de transgredirlas todas, y este aserto debe figurar en el preámbulo de toda exposición sobre el comentario o lectura crítica de la novela (*El comentario de textos narrativos: la novela*).

Por su parte, Camilo José Cela, refiriéndose a este género narrativo, ha dicho: "novela es todo aquello que, editado en forma de libro, admite debajo del título y entre paréntesis la palabra novela."

Estas citas nos previenen de una definición apresurada de novela. No obstante, casi todos los críticos coinciden en que una novela posee los siguientes rasgos:

- La novela es, ante todo, una *narración:* el novelista nos cuenta una historia.
- Esta narración es *en prosa*, lo que la distingue de otros subgéneros narrativos como la epopeya y la poesía narrativa.
- La historia narrada es *ficticia*, lo que permite diferenciarla de la biografía, autobiografía, el relato de viajes y las obras históricas.
- Ha de poseer *una cierta extensión*, lo que sirve para distinguirla de otros géneros narrativos próximos —el cuento, la novela corta—, aunque la diferencia entre ellos no estribe única y exclusivamente en este aspecto, ya que su naturaleza es diferente.
- Se nos cuenta un acontecimiento ordinario de la vida (*trama*).
- Hay unos individuos que llevan a cabo la trama (*personajes*).
- Los hechos ocurren en un lugar (*espacio*) y en una determinada época (*tiempo*).
- La historia ficticia se estructura lingüísticamente en un *discurso* con unas *técnicas narrativas* características.

Historia de la novela

La novela, aunque es un género tardío con respecto a los demás géneros clásicos como la epopeya, posee una dilatada historia. En su evolución se pueden distinguir los siguientes períodos.

1. *ÉPOCA ANTIGUA.* La presencia de narraciones novelescas aparece en el mundo helénico en los siglos I-II d.C., como consecuencia de una relativa actividad económica que permitía la existencia de un público burgués cuyos ideales se veían reflejados en aquellas narraciones. Son ejemplos del género *Dafnis y Cloe* de Longo y las *Etiópicas* de Heliodoro. En estas narraciones ya están presentes los rasgos esenciales del género: el artificio narrativo se basa en el amor, que encuentra una serie de dificultades, de dos jóvenes. Tras sufrir una serie de pruebas y de acontecimientos, en un ambiente idealizado, se llega al final feliz, con la unión de los enamorados.

En Roma, aproximadamente por las mismas fechas, nos encontramos con otros relatos como el *Satiricón,* de Petronio, y las *Metamorfosis* (o *El asno de oro*) de Apuleyo.

2. *ÉPOCA MEDIEVAL.* El origen de la novela medieval va asociado al nacimiento de las lenguas romances. Primeramente en Francia y después en otras naciones europeas, se difunden relatos de considerable extensión, al principio en verso y después en prosa, con una variada temática: clásica (*Roman de Troie,* de Benoít de Saint-Maure), cortés-caballeresca (*Tristán* y *Lancelot,* de Chrètien de Troyes), alegórica (*Blanquerna,* de Raimundo Lulio), etc.

La literatura italiana de los siglos XIII y XIV se apropia de todo este material y, reelaborándolo, propicia la obra de Boccaccio (*El Decamerón, Fiammetta*), que está dirigida a la burguesía de la época.

3. *SIGLOS XVI Y XVII.* En España, durante el siglo XVI surgen diferentes tipos de novela: la ***novela pastoril*** (*Diana,* de Jorge de Montemayor; *Diana enamorada,* de Gil Polo); la ***novela morisca*** (*Historia del Abencerraje y de la hermosa Jarifa*), continuación de la ***novela de caballerías*** (*Amadís de Gaula,* reestructurado y publicado por Garci Rodríguez de Montalvo) y la ***novela picaresca*** (*Lazarillo de Tormes*).

En Francia también se publica una novela importante: *Gargantúa y Pantagruel,* de Rabelais.

Durante el siglo XVII se continúa la escritura de ***novelas picarescas*** (*Guzmán de Alfarache,* de Mateo Alemán; *El Buscón,* de Quevedo) y de

novelas pastoriles (*Astrée*, de Honoré d'Urfé). Aparecen novelas educativas (*Las aventuras de Telémaco*, de Fènelon), ***psicológicas*** (*La princesa de Clèves*, de Mme. de La Fayette), ***alegóricas*** (*El Criticón*, de Gracián), ***dialogadas*** (*La Dorotea*, de Lope de Vega), etc., hasta desembocar en la **primera novela moderna** que es *El Quijote* de Cervantes.

4. EL SIGLO XVIII. Los novelistas del siglo XVIII defienden la novedad de su forma de novelar, en cuanto que el género se plantea en esta época la indagación documental de la sociedad y el retrato —y la crítica— de las distintas clases sociales, sobre todo de la burguesía.

Nace así ***la novela burguesa,*** sobre todo en Inglaterra y Francia —España, que creó la novela moderna, se queda al margen— con una rica variedad de temas (éticos, psicológicos, críticos, sentimentales...). Citaremos sólo las obras más representativas: *Tristram Shandy*, de Sterne; *Robinson Crusoe*, de Defoe; *Tom Jones*, de Fielding; *Los viajes de Gulliver*, de Swift; las novelas de Rousseau, Voltaire, Diderot, las prerrománticas como *Desventuras del joven Werther*, de Goethe o *Las últimas cartas de Jacopo Ortis*, de Hugo Fóscolo, etcétera.

5. EL SIGLO XIX. Más variado aún es el panorama novelístico del siglo XIX:

- ***Grandes cuadros realistas o naturalistas de la sociedad de la época:*** Balzac, Flaubert, Dickens, Tolstoy, Thackeray, Zola, Galdós, "Clarín"...
- ***Novelas históricas:*** *Ivanhoe*, de W. Scott, *Los novios*, de Manzoni.
- ***Novelistas que afrontan los problemas fundamentales del individuo con la sociedad:*** Stendhal, Constant, Musset.
- ***Novelas de ideas,*** que debaten complejos problemas morales: *Crimen y Castigo*, de Dostoievski.
- ***Novelas fantásticas o sobrenaturales:*** *Las aventuras de Arthur Gordon Pim*, de Edgar Allan Poe.
- ***Novelas psicológicas*** como las de Henry James.
- ***Novelas de aventuras:*** *Moby Dick*, de Melville; *La isla del tesoro*, de Stevenson, etcétera.

6. EL SIGLO XX. En nuestro siglo la novela ha alcanzado su máximo desarrollo. No sólo surgen nuevos temas, sino que hemos asistido a una profunda renovación de las técnicas narrativas, como veremos más adelante.

Algunos de los temas y novelistas más característicos son:

- ***La epopeya de la memoria:*** *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust.

• ***La angustia existencial:*** *La metamorfosis,* de Franz Kafka; *La náusea,* de Jean-Paul Sartre.

• ***La problemática personal:*** todas las novelas de Unamuno.

• ***La experiencia humana,*** aun la más anodina, ***captada a través del lenguaje:*** *Ulises,* de James Joyce.

• ***La decadencia de la civilización burguesa:*** *La montaña mágica,* de Thomas Mann.

• ***La heroica resistencia del hombre al asedio del mal:*** toda la obra de William Faulkner.

• ***La presencia de lo real maravilloso:*** Alejo Carpentier, García Márquez, etcétera.

Elementos estructurales de la novela

De las características del género novelesco, analizadas más arriba, se pueden deducir los diversos elementos estructurales que integran una novela:

1. LA TRAMA O ACCIÓN

La ***trama*** es la cadena coherente de acontecimientos regida por las leyes de sucesividad (¿qué pasa luego?) y causalidad (¿por qué pasa eso?).

Constituye un elemento esencial en la estructura novelesca: la trama, desarrollándose en el tiempo, alimentándose de las interrelaciones de las acciones con el ambiente, refleja el desarrollo de la vida misma.

En las novelas tradicionales se suele estructurar en tres partes: ***exposición*** (presentación de la situación al inicio de la novela), ***nudo*** o ***desarrollo*** (desenvolvimiento de la acción hasta llegar a su momento culminante o ***clímax***) y ***desenlace*** (solución del problema planteado en el nudo).

2. LOS PERSONAJES

Los personajes son los agentes —normalmente humanos— que llevan a cabo la acción de la novela. Pero, ¿en qué se diferenciarán los personajes del mundo de ficción que constituye la novela de las personas reales que nos encontramos en nuestra vida diaria? Dejemos que conteste a esta pregunta uno de los más afamados novelistas y críticos anglosajones:

> Debe concluir aquí nuestra comparación del *Homo Sapiens* [la persona real] y el *Homo Fictus* [el personaje de ficción], esas dos especies afines. El *Homo Fictus* es más escurridizo que su pariente. Es una creación de la mente

de centenares de novelistas distintos con métodos de creación contrapuestos; así que no cabe generalizar. Sin embargo, podemos decir algunas cosas de él. Nace, por lo general, como un paquete, puede seguir viviendo después de morir, necesita poca comida, poco sueño y está infatigablemente ocupado en relaciones humanas. Y, lo más importante, podemos llegar a saber más de él que de cualquiera de nuestros congéneres, porque su creador y narrador son una misma persona. Si tuviéramos aptitudes para la hipérbole, exclamaríamos: "Si Dios pudiera contar la historia del universo, el universo entero se convertiría en ficción." Tal es el principio que se pone de manifiesto.

(E. M. Forster: *Aspectos de la novela*)

Otra pregunta: **¿Cómo conocemos a los personajes de una novela?** Esta vez nos inclinamos por la crítica francesa:

Como el personaje del cine o del teatro, el de la novela es indisociable del universo ficticio al que pertenece: hombres y cosas. No puede existir en nuestro ánimo como si fuera un planeta aislado: forma parte de una constelación y es a través de ésta que vive en nosotros con todas sus dimensiones. [...]

Como el personaje implicado en una "dinámica de grupos", debido a la imagen que proyecta y a las diferentes reacciones que provoca, es visto de manera muy distinta por cada uno de los individuos del grupo, el personaje de novela, al mismo tiempo que lleva a los otros a revelar alguna parte de sí mismo hasta entonces desconocida, descubrirá a cada uno un aspecto de su personalidad, sólo comunicable en una situación determinada. [...]

La red de relaciones a la que pertenece el personaje de una novela comprende también lugares y objetos.

(R. Bourneuf/R. Ouellet: *La novela*)

Los personajes de una novela mantienen, pues, una red de relaciones entre sí y con el espacio que les rodea.

¿Qué funciones puede desempeñar el personaje en la trama? Principalmente son cuatro: a) Ser un mero elemento decorativo. b) Ser un agente de la acción. c) Ser el portavoz de las ideas y experiencias del autor. d) Ser entes independientes, con "vida" propia, que se le escapan de las manos al autor.

Todas las novelas suelen contener algunos personajes que no aportan nada a la acción ni poseen significado particular alguno. Son los personajes decorativos. Generalmente les sirven al autor para dar sabor local o forman parte de una escena de grupo.

Más importantes son los que forman parte de la trama como agentes. Se suelen distinguir seis tipos de ***actantes*** en un relato y, por lo tanto, en la

novela. Por *actante* se entiende **el personaje (o personajes) que lleva a cabo una determinada función en el desarrollo de la trama.**

El modelo actancial del semiólogo francés Greimas comprende seis actantes básicos articulados en tres parejas:

sujeto/objeto, destinador/destinatario y adyuvante/oponente.

El ***sujeto*** es la fuerza fundamental generadora de la acción.
El ***objeto*** es lo que el sujeto desea o teme alcanzar.
El ***destinador*** es la instancia que promueve la acción del sujeto y sanciona su actitud.
El ***destinatario*** es la entidad en beneficio de la cual actúa el sujeto.
El ***adyuvante*** es el papel actancial desempeñado por todos los personajes que ayudan al sujeto a conseguir su objeto.
El ***oponente*** es el papel actancial desempeñado por todos los personajes que adoptan la actitud contraria al adyuvante.

Por ejemplo, en *Madame Bovary*, de Flaubert, novela en la que se narra la historia de una joven esposa que, impulsada por la vulgaridad del ambiente y por sus lecturas galantes, engaña a su marido con diversos amantes y al final se suicida, nos encontramos con la siguiente estructura actancial:

Sujeto y destinatario: Emma Bovary.
Objeto: la felicidad.
Destinador: literatura sentimental y romántica.
Adyuvantes: los amantes de la protagonista.
Oponentes: su marido, el pueblo donde viven y otros personajes.

Finalmente, el personaje puede ser una especie de suma de las vivencias, ideología, sueños o frustraciones del autor o, por el contrario, alcanzar un mayor relieve hasta transformarse en un personaje independiente (como el protagonista de *Niebla*, de Unamuno) que se rebela contra el autor o que adquiere vida propia.

¿Cómo se nos pueden presentar los personajes? Los personajes de una novela se nos pueden presentar de las formas siguientes:

1. Por sí mismos

> ¡La vida colegial! Días trascendentales de mi existencia, mezcla confusa de penas y risas, deberes y despreocupaciones. Por un lado, el afán de mejoramiento prometedor de independencia económica para un cercano futuro, estrecheces de estudiante pobre; por otro lado, las alegrías juveniles que me hacían disipar inevitables temores. Fue así como se deslizaron aquellos

meses mozos que serán siempre para mí una historia llena de encontradas emociones. Los primeros días fueron muy amargos. Estaba casi solo, valiéndome yo mismo. Nunca olvidaré la bondad de don José Cuerda, aquel viejecito manso y bueno que me dio trabajo en su tienda para las horas libres, a la par que me hospedaba en su casa. Así resolví la mayor preocupación, como era el proporcionarme los menesteres cotidianos. ¡Inolvidable don José, tan hidalgo y tan noble!

Mis escasos conocimientos de violín y guitarra también me valieron de mucho, pues me ayudaba bastante tocando en los cines o en alguno que otro baile o serenata. Además, mi madre hacía sacrificios, y me enviaba lo que podía. Esto atenuaba ciertas incomprensiones torturantes que no deseo recordar.

(Enrique Laguerre: *La llamarada*)

2. Mediante otro personaje

Mosén Millán nos presenta a Paco el de Molino, mientras se prepara para oficiarle el funeral, después de haber intervenido en su muerte:

Recordaba Mosén Millán el día que bautizó a Paco en aquella misma iglesia. La mañana del bautizo se presentó fría y dorada, una de esas mañanitas en que la grava del río que habían puesto en la plaza durante el *Corpus*, crujía de frío bajo los pies. Iba el niño en brazos de la madrina, envuelto en ricas mantillas, y cubierto por un manto de raso blanco, bordado en sedas blancas, también.

(Ramón J. Sender: *Réquiem por un campesino español*)

3. A través del narrador, que permanece fuera de la historia

He aquí la presentación de un *encomendero* en tierras venezolanas:

Entre ellos vino don Juan de Arcedo, matachín, jugador y arrogante. En la ciudad nueva perdió el poco dinero que traía, jugando con otros soldados. Tenía orgullo, solicitó una encomienda, se la concedieron tierra adentro y se fue. Se fue a lomos de caballo, con otros cuatro aventureros y veinte indios dóciles, derribando árboles para construirse el camino paso a paso. Al cabo de un mes llegó a un valle que le pareció conveniente. Clavó una pica en tierra, proclamó solemnemente que tomaba posesión de aquel sitio, que en adelante se llamaría "El Altar", erigió una cabaña e hizo dar muerte a un indio, para con ese primer acto de justicia dar comienzo a su jurisdicción.

(Arturo Uslar Pietri: *Las lanzas coloradas*)

4. De forma mixta, es decir, combinando las tres fórmulas precedentes

En el siguiente texto se mezclan las voces del narrador, del protagonista y de sus amigos.

> Todavía llevaban pantalón corto ese año, aún no fumábamos, entre todos los deportes preferían el fútbol y estábamos aprendiendo a correr olas, a zambullirnos desde el segundo trampolín del *Terrazas*, y eran traviesos, lampiños, curiosos, muy ágiles, voraces. Ese año, cuando Cuéllar entró al Colegio Champagnat;
>
> Y él nada, de buen humor, no me pasa nada, había que cuidar un poco la pinta ¿no?, soplándose, sobándose las uñas, parecía el de antes. Qué alegrón, hermano, le decíamos, qué revolución verte así, ¿no será que? y él, como una melcocha, a lo mejor, ¿Teresita?, de repente pues, ¿le gustaba?, puede que sí, como un chicle, puede que sí.
>
> (Mario Vargas Llosa: *Los cachorros*)

5. Actuando el narrador como si fuera una cámara fotográfica (posición *behaviorista* o conductista)

El autor se limita a registrar la imagen y el sonido, permaneciendo al margen de la acción:

> La vieja se guarecía del sol bajo un gran paraguas amarillo, que cubría también la cesta de los frutos secos. Crucé la calle.
>
> —Están durmiendo la siesta.
>
> —¿No hay nadie? —pregunté con un pie sobre el escalón del portal.
>
> —Sí, pero están durmiendo la siesta. ¿Es urgente?
>
> Un rayo de sol hacía más vivos los colores de las envolturas de los paquetes de tabaco y de chiclé. La vieja dejó de pelar las bayas, que amontonaba sobre la falda.
>
> —No es urgente.
>
> —De todas maneras, puede usted llamar. En la primera puerta, a mano izquierda.
>
> Sobre la vieja, apoyado el paraguas en el repecho, había una ventana cubierta de una celosía, partida hacia la mitad, con los listones verdes roídos por el sol y la lluvia.
>
> —Gracias. Entraré, por si acaso.
>
> —De estar están, pero durmiendo la siesta.
>
> (J. García Hortelano: *Tormenta de verano*)

3. EL ESPACIO

La situación narrativa implica necesariamente que los hechos ocurran en uno o varios lugares. El espacio, en la novela, puede servir para varios fines:

- Para dar verosimilitud al relato y lanzar la imaginación del lector.
- Para situar a los personajes.
- Para producir ciertos efectos simbólicos.
- Incluso puede erigirse como verdadero protagonista como ocurre en las novelas de viaje o en las de ciudad (*La Regenta*, de "Clarín").

En la novela del siglo XVII, la descripción de lugares se reduce con frecuencia a rasgos generales. En las novelas del siglo XVIII, y sobre todo en las del XIX, la descripción del espacio alcanza una gran importancia; incluso la revelación de los personajes se lleva a cabo a través del medio ambiente. La novela contemporánea muestra el espacio circundante a través de los ojos de un personaje o del narrador, y se conceden al ambiente efectos simbólicos. Como dice Mieke Bal:

> [Los lugares están] ordenados en grupos, como oposiciones ideológicas y psicológicas; el espacio podrá operar como un importante principio de estructuración. Por ejemplo, alto-bajo, relacionado con favorable /desfavorable, afortunado/desafortunado, que es una oposición que la literatura occidental ha heredado de la concepcion bíblica del cielo y del infierno, y de la mitología grecolatina. Lejos-cerca, abierto-cerrado, finito-infinito, junto con conocido-desconocido, seguro-inseguro, asequible-inasequible, son oposiciones que nos encontramos a menudo.

El principal recurso de que se vale el novelista para transformar el espacio de la historia en espacio verbal es la ***descripción.***

4. EL TIEMPO

En ningún género literario es tan fundamental la categoría de tiempo como en la novela, por ello el tratamiento de este elemento estructurante ofrece una tipología muy variada.

Como afirma M. Butor:

> Desde que abordamos la región de la novela, hay que superponer por lo menos tres tiempos: el de la aventura, el de la escritura y el de la lectura (*Ensayos sobre la novela*).

Ante todo habrá que diferenciar los dos primeros:

• El **tiempo de la historia:** aquél en el que acaecen los acontecimientos relatados, y

• El **tiempo del discurso:** aquél en que la voz narradora nos refiere los sucesos.

M. Baquero Goyanes alude a ellos cuando dice:

> En el tiempo se mueven los personajes de una novela y del tiempo se sirve el autor para montar sobre él su mundo imaginario. Pues existe un tiempo novelesco —el de la acción imaginaria— y otro real —el de la andadura narrativa—. Toda una vida humana puede sernos referida en menos de una página. Y, por el contrario, un acto brevísimo, que dura unos segundos, al ser descrito en una novela, puede llevar varios minutos de lectura. En las obras de Proust encontramos analizadas y descritas sensaciones e incidencias cuya duración efectiva sufre un aumento, una dilación, al ser transformada en duración narrativa: es el caso del tan conocido pasaje en el que el narrador besa la mejilla de Albertina. El beso es levísimo, fugaz, pero su descripción ocupa más de dos páginas (*Tiempo y "tempo" en la novela*).

En el análisis de una novela es preciso comprobar, primeramente, cómo el *tiempo de la historia* se transforma en el único tiempo que percibe el lector, el *tiempo del discurso*. Para ello es necesario confrontar tanto la *equivalencia* como el *orden* que existe entre ambos.

Si nos fijamos en la *equivalencia* entre ambos tiempos, puede ocurrir:

a) Que el *tiempo de la historia* sea relativamente igual al *tiempo del discurso* (T.H. = T.D.). Esta coincidencia sólo se da en los diálogos que se intercalan en la novela.

b) Que el *tiempo de la historia* sea mayor que el *tiempo del discurso* (T.H.>T.D.). Es el caso más frecuente, ya que el novelista suele seleccionar los hechos de la historia que resultan más pertinentes.

c) Que el *tiempo de la historia* sea menor que el *tiempo del discurso*. Esto ocurre cuando el escritor se demora al describirnos los seres y cosas que le rodean, mediante una técnica de "ralentí" cinematográfico. Es la técnica utilizada por Proust (*En busca del tiempo perdido*) o, dentro de la literatura española, la de Gabriel Miró y "Azorín", aunque la causa de la demora en estos dos últimos autores sea diferente a la del novelista francés.

Para conseguir que al final de la novela se igualen el tiempo de la historia y el tiempo del discurso, el novelista se puede valer de las siguientes *técnicas del ritmo narrativo*:

1. *Escena*. El tiempo de la historia y el tiempo del discurso se igualan gracias al diálogo.

2. *Resumen*. Sirve para acelerar el ritmo de la narración en los casos en que el tiempo de la historia es mayor que el tiempo del discurso. Mediante algunas frases se pueden condensar días, meses o años de la historia:

Los amantes pasaron *todo el verano* sin verse, y cuando llegó el otoño...

3. *Elipsis*. Es un procedimiento más radical que el resumen. Por medio de ella se suprimen fragmentos de la historia, incluso sin explicitar el tiempo transcurrido, que hay que inferirlos de otros detalles de la novela.

4. *Ralentí*. Mediante esta técnica el tiempo del discurso puede hacerse mayor que el tiempo de la historia.

En cuanto a lo que se refiere al *orden* de la narración, se pueden dar los siguientes casos:

a) **Temporalización lineal**. El orden del discurso sigue el orden de la historia: primero se narra lo que ha acontecido antes y, posteriormente, lo que ha ocurrido después:

> Comenzó entonces la codicia de Fonta a ejercerse sobre las tierras de Arcedo.
>
> Primero le propuso comprarle una pequeña parte, a lo que Arcedo no accedió.
>
> Al poco tiempo, un mediodía cálido, se presentó Fonta con su hijo en la casa de don Carlos. Arcedo y su hija vieron entrar los dos bárbaros y tomar asiento de una manera insolente. Manuel observaba la delicada criatura con ojos hambrientos. El padre habló. Venía a proponerle el matrimonio de sus hijos.
>
> Don Carlos de Arcedo interpretó la demanda como una ofensa, no respondió una palabra y se retiró con su hija al interior de la casa.
>
> Desde ese día quedaron enemigos declarados.
>
> (Arturo Uslar Pietri: *Las lanzas coloradas*)

b) **Temporalización anacrónica**. En este supuesto, existe una discordancia o ***anacronía*** entre el orden de sucesión en la historia y el orden de sucesión en el discurso.

G. Genette distingue dos grandes tipos de anacronía:

1. Analepsis o retrospección. La que se produce desde la línea temporal predominante o *relato primario* hacia atrás en el tiempo (*flash-back* en la terminología cinematográfica):

> Dormían las tres en un cuarto interior, que daba al patio, del cual venía un olor a leche fermentada, repugnante, que escapaba del establo del piso bajo. [...]
>
> Allí dormían aquellas galantes damas; de día correteaban todo Madrid, y se pasaban la existencia haciendo combinaciones con prestamistas, empeñando y desempeñando cosas.
>
> Las dos jóvenes, Celia e Irene, aunque madre e hija, pasaban como hermanas. Doña Violante tuvo en sus buenos tiempos una vida de pequeña cortesana; logró hacer sus ahorros, sus provisiones, allí para el invierno de la vejez, cuando un protector anciano la convenció de que tenía una combinación admirable para ganar mucho dinero en el frontón. Doña Violante cayó en el lazo, y el protector la dejó sin un céntimo. Entonces, doña Violante volvió a las andadas, se quedó medio ciega, y llegó a aquel estado lamentable, al cual hubiera llegado, seguramente, mucho más pronto si en el comienzo de su vida le diera el naipe por ser honrada.
>
> De día, la vieja se pasaba casi siempre metida en su cuarto oscuro, que olía a establo, a polvos de arroz y a cosmético.
>
> (Pío Baroja: *La Busca*)

2. Prolepsis o anticipación. La originada desde el relato primario hacia adelante en el tiempo (*flash-forward*):

> Años después, en su lecho de agonía, Aureliano Segundo había de recordar la lluviosa tarde de junio en que entró en el dormitorio a conocer a su primer hijo. Aunque era lánguido y llorón, sin ningún rasgo de un Buendía, no tuvo que pensar dos veces para ponerle nombre.
>
> (G. García Márquez: *Cien años de soledad*)

La estructura novelesca

Como afirma M. Baquero Goyanes, en *Estructuras de la novela actual:*

> El estilo de una novela viene dado no sólo por las peculiaridades de su lenguaje narrativo —la personal escritura de su autor—, sino también por la índole de su estructura; determinadora, a su vez, de la técnica o técnicas elegidas por el narrador como más adecuadas a la misma. Y en definitiva, todo tiene su arranque o inicial motivación en la mirada del escritor, en su individual visión, en su perspectiva. [...]
>
> De lo que el novelista quiera decirnos dependerá el **cómo** lo diga.

Historia, trama y discurso en la novela

De la cita anterior se desprende que una cosa es **lo que cuenta** el novelista —la sustancia del contenido— y otra muy distinta **la manera de contarlo** —el continente o expresión—. Una misma historia o anécdota se puede, por lo tanto, contar de muy diversas maneras. Raymond Quenau en *Ejercicios de estilo* narra de 98 maneras diferentes una misma anécdota: lo que ocurre en un autobús abarrotado de gente y el encuentro de uno de los pasajeros con un amigo.

Habrá que distinguir, pues, lo que se suele denominar ***historia***, ***trama*** y ***discurso***.

La ***historia*** es una narración de sucesos ordenados en su orden temporal. O dicho de otra manera, el encadenamiento temporal de las acciones que protagonizan los personajes (su *argumento* o *asunto*). Una historia es —como nos propone E. M. Forster en *Aspectos de la novela*—: "El rey murió y luego murió la reina."

La ***trama*** es también una narración de sucesos, pero el énfasis recae en la causalidad. Se conserva el orden temporal, pero se ve oscurecido por la sensación de causalidad. Una trama, según Foster, es: "El rey murió y luego la reina murió de pena" o bien, con mayor complicación, por la intervención del factor misterio: "La reina murió, nadie sabía por qué, hasta que se descubrió que fue de pena por la muerte del rey."

El ***discurso*** son los medios lingüísticos y los recursos técnicos de que se vale el autor para contarnos la historia y la trama. Sólo llegamos a captar el argumento a través del discurso. Una historia se puede contar de muy diversas maneras.

La transformación de la *historia* en *discurso* implica tres acciones por parte del novelista: la ***modalización*** o cuestión del **"punto de vista"** de la narración, la ***temporalización*** y la ***espacialización***.

Modalización o punto de vista

El ***punto de vista*** es la perspectiva desde la cual se enfoca la narración, y abarca, a su vez, dos aspectos diferentes y complementarios: el de la **visión** y el de la **voz**. Es decir, **¿quién ve?** junto a **¿quién habla?**

La ***visión*** nos informará desde qué punto o puntos de vista se enfocará la historia. La ***voz*** o voces son las instancias de enunciación que transmiten información sobre los sucesos o acciones de la historia.

Como afirman R. Bourneuf y R. Ouellet, refiriéndose a la historia de un marino:

> Muchas posibilidades se ofrecen al novelista para contar su historia, siendo la más empleada la narración en tercera persona: "El marino partió hacia Oriente una bella mañana de 1900"; el personaje puede hacer la narración de su odisea en primera persona y evocar sus recuerdos a la vez que introduce en ellos sus reflexiones a la vuelta de su viaje, o llevando un diario íntimo, contemporáneo a los acontecimientos que se producen, o mediante cartas que envía a su mujer, o por combinación de diferentes procedimientos: por ejemplo, otro personaje puede tomar el relevo del marino y referir otra versión de los hechos. Así, aparece la considerable importancia del **punto de vista** en la narración. Según que el novelista acompañe al marino, a la mujer o a un rival y cuente sólo lo que ven estos personajes, las ópticas podrán diferir mucho; el mismo hecho —por ejemplo la escena del desembarco— se traducirá respectivamente así: "Desde la pasarela, el marino buscaba entre la muchedumbre de mirones el rostro que tan a menudo había evocado"; "la mujer vio que se acercaba ese hombre envejecido que a duras penas reconocía"; "el rival contempló largo tiempo, desde lejos, a la pareja abrazada". Estos tres puntos de vista expresan, por consiguiente, tres sentimientos: espera, sorpresa, celos. Otras posibilidades: el narrador permanece constantemente exterior a sus personajes cuya conducta visible es lo único que describe, fríamente o interponiendo su propia afectividad, o bien penetra en el interior de un personaje: conoceremos, pues, de un hecho sólo el aspecto que de él percibe este personaje. Un mismo acontecimiento visto por tres testigos dará otras tantas versiones diferentes, incluso contradictorias, y de estas divergencias el autor deducirá una lección de relativismo: ¿quién dice la verdad?, ¿el acontecimiento ha tenido lugar realmente? (*La novela*).

Posibilidades de modalización

Son varias las posibilidades de modalización. Enumeremos las principales en orden creciente de objetividad:

1. *Modalidades o puntos de vista desde la tercera persona narrativa*

1.1. Narrador omnisciente (con autor implícito)

En esta modalidad no sólo hay un autor que lo sabe todo, sino que aparece la voz de un ***autor implícito***, que es el que, de vez en cuando, se dirige al lector (***lector implícito***) y que valora, amonesta, exclama, pondera o advierte. Cuando la voz del autor implícito anula a la del narrador omnisciente, la

tercera persona se sustituye por la primera, lo que no impide que sea la tercera persona la que domine en el discurso.

Ejemplo. (Señalamos en cursiva la intervención del autor implícito —en primera persona—; el resto del texto pertenece al autor omnisciente (en tercera persona):

> No era este personaje [un marino apodado "Bitadura"] de mucha talla, quizá no pasaba de la regular; pero, en cambio, era doble, sobre todo de espaldas, de brazos y de manos...
>
> *Perdone la impaciencia del lector, pero necesito tomar esta figura desde más atrás,* ab ovo *casi, para que resulte con todo el relieve que debe tener en el momento de aparecer en el cuadro. Procuraré ser breve, pero, aunque no lo consiga, no se apure, pues esta digresión, además del fin inmediato que lleva, ha de ahorrarnos otras por el estilo, despejándonos el terreno en que vamos a entrar; porque la especie abunda en ejemplares y* ab uno disce omnes.
>
> De cepa marinera por todos sus cuatro costados, apenas salió de la Escuela de don Valentín Pintado, ingresó a estudiar en el Consulado con don Fernando Montalvo; pero ya entonces, aunque sólo contaba trece años, fumaba valientemente de lo pasiego, si no había tabaco más suave a sus alcances; nadaba de espaldas y se sostenía derecho en el agua sin mover los brazos; se hacía el muerto y, en fin, echaba un *cole* desde el paredón del muelle Anaos; daba *torno* a cualquiera de su parigual remando en un bote, había capitaneado dos *guerras* y en la bofetada limpia era una reputación en la plaza de las Escuelas, en la Maruca, en el Prado de Viñas y en otros holgaderos por el estilo; le temían de lumbre muchísimos zapateros del portal; tenía buenas amistades en el Paredón de la calle Alta, y en la mesa de la *Zanguina* llegó a dar las tres bolas y el cangrejo a un cabo de la guarnición que había sido pinche de billar en su tierra, y así y todo le ganó la partida.
>
> (José Mª de Pereda: *Sotileza*)

1.2. Narrador omnisciente neutral (sin autor implícito)

La ausencia de autor implícito transforma al narrador omnisciente en neutral, al no figurar ni autor ni lector implícitos. Siempre toma la palabra el narrador y su voz nos sigue llegando en tercera persona:

> Nadie hubiera pensado, ni lo dijo nadie, que Ángeles Vicario no fuera virgen. No se la había conocido ningún novio anterior y había crecido junto con sus hermanas bajo el rigor de una madre de hierro. Aun cuando le faltaba menos de dos meses para casarse, Pura Vicario no permitió que fuera sola con Bayardo San Román a conocer la casa en que iban a vivir, sino que ella y el padre ciego la acompañaron para custodiarle la honra.
>
> (G. García Márquez: *Crónica de una muerte anunciada*)

1.3. Omnisciencia selectiva

El narrador es el que habla y su voz nos sigue llegando en tercera persona, pero la **visión**, en este caso, es la de un personaje:

> Venció con gran trabajo la pereza, bostezó muchas veces, y al decidirse a saltar del lecho no lo hizo sin que el cuerpo encogido protestara del madrugón importuno. El sueño y la pereza le decían que parecía más temprano que otros días, que el despertador mentía como un deslenguado, que no debía de ser ni con mucho la hora que la esfera rezaba. No hizo caso de tales sofismas el cazador, y sin dejar de abrir la boca y estirar los brazos se dirigó al lavabo y de buenas a primeras zambulló la cabeza en agua fría. Así contestaba don Víctor a las sugestiones de la mísera carne que pretendía volverse a las ociosas plumas.
>
> Cuando ya tenía *las ideas más despejadas,* reconoció imparcialmente que la pereza aquella mañana no se quejaba de vicio. "Debía de ser en efecto bastante más temprano de lo que decía el reloj. Sin embargo, él estaba seguro de que el despertador no adelantaba y de que por su propia mano le había dado cuerda y puéstole en la hora la mañana anterior. Y con todo, debía de ser más temprano de lo que allí decía; no podían ser las ocho, ni siquiera las siete, se lo decía el sueño que volvía, a pesar de las abluciones, y con más autoridad se lo decía la escasa luz del día." "El orto del sol hoy debe de ser a las siete y veinte, minuto arriba o abajo; pues bien, el sol no ha salido todavía, es indudable; cierto que la niebla espesísima y las nubes cenicientas y pesadas que cubren el cielo hacen la mañana muy oscura, pero no importa, el sol no ha salido todavía, es demasiada oscuridad ésta, no deben de ser ni siquiera las siete." No podía consultar el reloj de bolsillo, porque el día anterior al darle cuerda le había encontrado roto el muelle real.
>
> (Leopoldo Alas, "Clarín": *La Regenta*)

El entrecomillado que introduce "Clarín" nos avisa de que ha cambiado el punto de vista del narrador al del personaje, don Víctor Quintanar.

1.4. Omnisciencia multiselectiva

Se diferencia de la anterior modalidad en que la **visión** es la de **varios personajes** que prestan su voz al narrador.

2. *Modalidades o puntos de vista desde la primera persona narrativa*

Con la utilización de la primera persona narrativa, la **visión,** la **voz** y el **personaje** se funden.

2.1. Yo testigo

Quien nos narra la historia —en primera persona— es sólo un observador o testigo de la misma.

2.2. Yo protagonista

Quien narra la historia es el protagonista de la misma.

3. *Modalidad o punto de vista desde la segunda persona narrativa*

La narración en segunda persona supone un desdoblamiento reflejo del yo. Se utiliza este modo en la literatura confesional, normalmente de autorreproche y que supone también una desconfianza en la práctica política.

4. *Modalidad dramática*

En esta modalidad la novela se transforma en puro ***diálogo***. Desaparece la voz del narrador y todo se confía a la voz de los personajes que son, a la vez y alternativamente, narradores y narratarios.

5. *Modalidad cinematográfica*

Es la perspectiva más objetiva. Se rechaza la introspección y el pensamiento de los personajes; hay un gran predominio del diálogo y el narrador no interviene en la narración. Es la narración conocida como behaviorista o conductista, cuyo máximo representante en España es Sánchez Ferlosio (*El Jarama*).

Clasificación tipológica de la novela

Las novelas se pueden clasificar desde diferentes puntos de vista. Por ejemplo, W. Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria,* propone una clasificación basada en **tres elementos estructurales**: el ***acontecimiento*** o ***acción***, el ***personaje*** y el ***espacio***.

Las *NOVELAS DE ACCIÓN* poseen una intriga concentrada y perfectamente estructurada en introducción, nudo y desenlace. La intriga ocupa el primer plano de la novela en detrimento del análisis psicológico de los personajes y la descripción de ambientes. Son las novelas más antiguas

(novela clásica), y su principal tema es el amoroso, aunque suelen tratar también de otros temas. Las novelas de Walter Scott y de Alejandro Dumas son modelos del género, aunque se pueden incluir aquí todas las novelas denominadas genéricamente como "de aventuras".

Las *NOVELAS DE PERSONAJE* se diferencian de las anteriores por la existencia de un personaje central —en las de acción suele haber dos— que el autor diseña con esmero y alrededor del cual gira toda la novela. Es un tipo de novela que tiende al subjetivismo lírico y al tono confidencial. El título lo constituye, normalmente, el nombre del protagonista. *Werther*, de Goethe, *Adolphe*, de Benjamín Constant, y *El Quijote*, de Cervantes, son ejemplos destacados. Relacionadas con esta clase de novelas están las **novelas autobiográficas** y las **novelas de formación** o aprendizaje del protagonista: *Tom Jones*, de Fielding, y *Rojo y negro*, de Stendhal.

Las *NOVELAS DE ESPACIO* se caracterizan por la importancia concedida a la descripción del ambiente histórico y social en el que se desarrolla la trama. Las novelas de Balzac, Zola, Tolstoy y todas las **novelas picarescas** se pueden encuadrar en este apartado. Según Kayser, la **novela de época** y la **novela de sociedad** son variedades de la novela de espacio.

Semejante es la tipología que establece E. Muir, *La estructura de la novela*, basada en el examen de muchas novelas y la inducción de sus rasgos estructurales. Este crítico también distingue tres tipos fundamentales:

NOVELA DE CARACTERES (*Novel of Character*). No posee una acción definida, una trama hacia cuyo desenlace todo se encamina. Los caracteres no se conciben como parte de la trama, sino que ésta se subordina a ellos. Como ejemplo de este tipo de novela cita *La feria de las vanidades*, de Thackeray.

NOVELA DRAMÁTICA (*Dramatic Novel*). En ella los caracteres son inseparables de la trama, ya que las cualidades atribuidas a los caracteres determinan la acción, y ésta va transformando paulatinamente los caracteres. La novela típica de este género es *Orgullo y prejuicio*, de Jane Austen.

NOVELA-CRÓNICA (*Chronicle Novel*). Ofrece una amplia descripción de la vida a través del tiempo y del espacio. La principal novela-crónica es *Guerra y paz*, de Tolstoy.

Concretándonos en ***la trama***, se pueden distinguir las siguientes clases de novelas:

a) La *NOVELA CERRADA*. Se caracteriza por una trama perfectamente delimitada con principio, medio y fin. No se deja ningún cabo sin atar y, en el desenlace o en el epílogo, se informa cumplidamente al lector de todo lo necesario acerca del destino de los personajes.

b) La *NOVELA ABIERTA*. En ella no existe una trama bien definida: los episodios se suceden o se interpenetran entre sí, pero no forman parte de una acción única. En el final de una novela abierta el autor no explica a sus lectores el destino definitivo de los personajes, ni hay epílogo. La **novela picaresca,** y *La colmena,* de Cela, son ejemplos de novela abierta.

c) La *NOVELA IMPRESIONISTA*. En este caso, la desvalorización de la trama va acompañada de un penetrante análisis de la psicología de los personajes. Virgina Woolf, James Joyce, Marcel Proust... son cultivadores de este tipo de novela.

d) *"Nouveau roman"* o ***NUEVA NOVELA.*** En la novela francesa, a partir de la década de los cincuenta, se desarrolla un intento más de abolición de la trama, concediendo atención no a los personajes y a sus motivaciones, sino a los objetos. Autores como M. Butor y Alain Robbe-Grillet son representantes de este "objetalismo" francés.

Finalmente, y con el objeto de apreciar la amplia gama que puede ofrecer el género novela, vamos a caracterizar los principales géneros novelescos de los siglos XIX y XX que son los de mayor expansión del género.

Andrés Amorós, en su *Introducción a la novela contemporánea,* distingue los siguientes géneros novelísticos en el **SIGLO XIX:**

a) La *NOVELA ROMÁNTICA*. En gran medida es una novela histórica y evasiva. Pretende que el lector se evada de la realidad cotidiana, considerada vulgar, y se adentre por los caminos de la fantasía. Las novelas de Walter Scott o *El doncel de don Enrique el Doliente,* de Larra, son modelos del género.

b) La *NOVELA REALISTA*. El novelista realista, al contrario que el romántico, observa y describe objetivamente el mundo que le rodea. Según A. Amorós, la novela realista posee las siguientes características:

1. Limita lo fantástico.
2. Ambienta en época contemporánea y con realismo.
3. Utiliza el lenguaje cotidiano.
4. Busca lo verosímil, lo posible.
5. Pretende dar ilusión de realidad.

La ingente labor novelística de Galdós es plenamente realista.

c) La *NOVELA NATURALISTA*. El naturalismo supone una intensificación del realismo. El escritor naturalista selecciona la realidad más baja y vulgar con el objeto de probar que la fisiología, las leyes de la herencia y el medio ambiente determinan la conducta del individuo. Zola, que es el principal representante del naturalismo, nos ofrece las tres características básicas de este movimiento literario:

1. La reproducción exacta de la vida, la ausencia de todo elemento novelesco.
2. La ausencia de héroes, de tipos extraordinarios.
3. El autor finge desaparecer por completo detrás de la acción que narra (objetividad del autor).

En cuanto al SIGLO XX, Andrés Amorós distingue los siguientes géneros de novela:

a) *NOVELA PSICOLÓGICA*. Se caracteriza por un radical subjetivismo, ruptura cronológica y "tempo lento". Esta modalidad arranca con *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust.

b) *NOVELA SIMBÓLICA*. Sus personajes o acciones son símbolos aplicables a todo el género humano. *La metamorfosis*, de Kafka, nos puede servir de ejemplo.

c) *NOVELA CATÓLICA*. En ella se plantean las inquietudes íntimas del hombre, lejos de los tópicos de la literatura religiosa tradicional. Las novelas de Morris West, Graham Greene y, sobre todo, la de Georges Bernanos inciden en esta temática.

d) *NOVELA POLICÍACA*. Parte de un hecho delictivo, generalmente un crimen, que se trata de esclarecer. Con frecuencia llega a convertirse en un juego de ingenio, ya que la novela policíaca representa el triunfo de la inteligencia del detective de turno. Los maestros del género son Arthur Conan Doyle (Sherlock Holmes), Agatha Christie (Hércules Poirot) y Simenon (El comisario Maigret).

e) *NOVELA POÉTICA*. Se ocupa del descubrimiento de mundos interiores y está cargada de subjetivismo. Nos presenta un mundo fresco, nuevo, lejos de la rutina y de los tópicos. Algunas novelas de Ramón Gómez de la Serna, como *Seis falsas monedas*, pertenecen a este género, cercano al surrealismo.

f) *NOVELA INTELECTUAL*. Es la novela portadora de ideas y se acerca a la novela-ensayo. El novelista intelectual pretende averiguar cuál es la verdad sobre la vida misma. Magníficos novelistas intelectuales son Thomas Mann (*La montaña mágica*), Aldous Huxley (*Contrapunto*) y en la literatura española Ramón Pérez de Ayala (*Belarmino y Apolonio, Tigre Juan, La pata de la raposa*), etcétera.

g) *NOVELA VITALISTA*. Surge como reacción al intelectualismo retórico. Los novelistas vitalistas se preocupan por lo material y concreto; sus personajes son muchas veces vagabundos, bohemios, personas marginadas por la sociedad, pero profundamente humanos. Su estilo ofrece influencias del lenguaje periodístico y del cine. Los principales representantes de este género son los escritores encuadrados en la denominada "generación perdida" (*lost generation*): Hemingway, Faulkner, Dos Passos, Scott Fitzgerald, etcétera.

II. TEXTOS Y ACTIVIDADES

1.

La novela fue y sigue siendo a menudo percibida, en principio, como una **historia** (inglés: *story*), término que correspondería a lo que Aristóteles llamaba **fábula**. Para que haya historia, y para que ésta sea inteligible, hace falta introducir una organización elemental en este "conjunto" de acciones realizadas, siendo la organización cronológica la más simple: el marino hace un viaje, vuelve, encuentra a una mujer, y la mata. Historia en estado bruto, tal como los niños pueden contarla; simple sucesión de acciones cada una de las cuales parece autónoma, pero entre las que el narrador debe establecer relaciones lógicas, siendo las más frecuentes de causalidad: el marino, a su vuelta, encuentra a la mujer que amaba pero, enterado de la infidelidad de ésta, la mata. El esquema narrativo en bruto ya es una **intriga** (inglés: *plot*) en la que existen en potencia multiplicidad de episodios e incidentes que constituyen unidades narrativas de dimensiones variables, las más pequeñas de las cuales reciben, a veces, el nombre de "motivos" (inglés: *motive*). El "episodio" del crimen puede dar lugar a una puesta en escena desarrollada: el asesino se oculta y espera, el novelista analiza su estado psicológico, describe los lugares, y la atmósfera nocturna, mientras que "el marino dispara sobre la mujer" constituye esa unidad narrativa mínima que es el "motivo". Estas diferentes células, que deben ser relacionadas las unas con las otras para que la narración sea coherente, tienen necesidad de un principio de unidad general que asegure su progresión, su movimiento, y que les dé una orientación: la **acción** (inglés: *action*). En el esquema utilizado, ésta la constituirá el juego del amor y los celos que sería la justificación del crimen, desenlace de la narración. El novelista no debe tan sólo relacionar los episodios, sino animar unos personajes, describir su cuadro espacial y el tiempo en que se desarrolla la narración, a la que incluso debe proveer de una filosofía: elementos todos que vienen a fundirse en la acción. Es preciso disponerlos en la proporción adecuada, hacer de lo dispar un todo armonioso. La **composición** (inglés: *pattern, composition*), elemento estructural, responde a esta preocupación estética, tanto como el **ritmo** (inglés: *rhytm*), que asegura al desarrollo de la narración, su "tempo" característico, igualmente tributario del efecto que se busca producir.

(R. Bourneuf/R. Ouellet: *La novela*)

Cuestiones

a) A partir del texto, defina los siguientes elementos de la novela: *historia, intriga, motivo, acción, composición* y *ritmo*.

2.

EL PUNTO DE VISTA

Una de las formas [de que se reviste la novela] es la del punto de vista. Naturalmente, el novelista es quien ve la novela. ¿Quién, si no él? Una novela es siempre algo que ha hecho un novelista. Pero un novelista puede fingir que no es así. Puede fingir que él no está novelando; por ejemplo, nos dirá en un prólogo o en una nota al pie de página (o con cualquier otro truco) que su única responsabilidad es la de editar papeles ajenos. Puede fingir también que está ausente de la novela; por ejemplo, nos dará una masa confusa de hechos para crearnos la ilusión de que la novela se va haciendo sola o de que, al final de cuentas, es el lector quien la rehace con su inteligencia. Puede fingir que nos da meras versiones de algo que ha ocurrido o que nos ofrece directamente el espectáculo de lo que está ocurriendo. Pero a pesar de todos los fingimientos no hay duda de que el novelista es quien ve la novela. Ahora bien, cuando el novelista quiere objetivar su visión tiene que resolver este problema: ¿Quién o quiénes va a narrar? ¿Va a narrar él mismo, o él va a ceder la narración a otras personas? ¿Dónde pondrá los focos narrativos: dentro o fuera de la novela? ¿Con qué pronombres gramaticales escribirá? ¿Con los de la primera persona?: "Yo vi, yo sentí tal o tal cosa". ¿O con los de la tercera?: "él sintió, él hizo tal y tal cosa". Hay varias soluciones al problema del punto de vista, y cada una de ellas imparte a la novela una forma especial. No nos referimos solamente a la forma externa —novelas con forma de memorias, de diario íntimo, de colección epistolar, de diálogo dramático, etc.—, sino más bien a la forma interior de las perspectivas en juego. Veamos cuáles son estas perspectivas. En último análisis son cuatro:

1) El narrador asume el papel de un dios que lo sabe todo, capaz de analizar las acciones y los pensamientos de sus criaturas, sucesiva y simultáneamente, por fuera y por dentro. Es el punto de vista del **narrador-omnisciente**. Un ejemplo podría ser *Las lanzas coloradas*, de Arturo Uslar Pietri (Venezuela, 1906).

2) El narrador asume el papel de un observador ordinario. Puede describir el mundo objetivo en que están comprometidos los personajes; puede referirnos también lo que hacen y dicen esos personajes. Ese narrador sabe solamente lo que un hombre del montón puede saber sobre sus vecinos; se le escapa la totalidad de los acontecimientos y la secreta intimidad de los personajes. Es el punto de vista del **narrador-observador.** Un ejemplo podría ser *Los de abajo*, de Mariano Azuela (México, 1873-1952).

Estos dos puntos de vista suponen que el narrador no es un personaje de la novela, y generalmente cuenta con los pronombres de la tercera persona gramatical. Ahora veremos otros dos puntos de vista, que suponen que el narrador es un personaje de la novela, y por lo general cuenta con los pronombres de la primera persona gramatical.

3) El narrador participa en la acción, aunque no como protagonista. Se mezcla en los acontecimientos; pero lo que nos cuenta son las aventuras de

otros personajes, más importantes. Es el punto de vista del **narrador-testigo**. Un ejemplo podría ser *La serpiente de oro*, de Ciro Alegría (Perú, 1909).

4) El narrador, con sus propias palabras, nos cuenta sus peripecias y pensamientos. Es el punto de vista del **narrador-protagonista**. Un ejemplo podría ser *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes (Argentina, 1886-1927).

(E. Anderson Imbert: *Formas en la novela contemporánea)*

Cuestiones

a) ¿Quién es, en realidad, quien ve en la novela?
b) Cuando el narrador no es un personaje de la novela, ¿qué puntos de vista puede adoptar? Defínalos y cite un título representativo de cada uno de ellos.
c) Realice la misma actividad en el supuesto de que el narrador es un personaje de la novela.

3.

CONCEPTO DE NOVELA PARA UN ESCRITOR

... Mi concepto de la novela quizá resulte a estas alturas un poco anacrónico. Para mí, una novela requiere un hombre, un paisaje y una pasión, elementos, que engendrados en un tiempo, nos dan una historia de minutos o de siglos. No debemos confundir la esencia de la novela —la anécdota— con sus elementos: construcción, enfoque, narración, personajes, tiempo narrativo. Estos pueden alterarse siempre que de alguna manera sirvan para contar algo. Mi concepto de la novela no es, pues, cerrado, cabe la evolución, la puesta al día de sus elementos, siempre que no toquemos su esencia. Yo manejo hombres y cosas, no ideas, con lo que para mí la novela sigue siendo un intento de exploración del corazón humano y no concibo la consideración del hombre como un objeto más.

Cada novelista es un ser que le pone un tamiz a la vida. Pero la vida se repite y, por ello, antes que la originalidad de un tema, el lector debe buscar en cada novela los nuevos reflejos que el novelista sabe sacar de temas viejos. Considero fundamental la fidelidad del escritor a sí mismo... Tras la lectura de mis novelas, creo que se hacen evidentes dos cosas: primera, que en mi quehacer narrativo yo me he erigido en notario de mi tiempo, recreando unos tipos que están en trance de desaparecer; y segunda, que ante el dilema que plantea la sociedad contemporánea, yo he optado por los débiles, los pobres seres marginados dentro de un progreso materialista e irracional. Esto

significa, que como novelista he adoptado una actitud ética, siempre unida a mi preocupación estética, con el fin de procurar un perfeccionamiento social. Sin estas inquietudes éticas como estímulo, es muy posible que mi obra literaria no se hubiera realizado...

(Miguel Delibes)

Cuestiones

a) ¿Qué elementos requiere una novela, según M. Delibes?
b) Hay unos elementos de la novela que pueden —y deben— alterarse de unos novelistas a otros. ¿Cuáles son dichos elementos?
c) Según el autor del texto, el lector no debe buscar en una novela la originalidad de un tema. ¿Qué es, entonces, lo que debe descubrir?
d) ¿Qué dos aspectos se ponen en evidencia cuando se leen las novelas de Miguel Delibes?

---

4. Relacione las características de la novela con la época correspondiente.

1) No sólo surgen nuevos temas, sino que se produce una profunda renovación de las técnicas narrativas.	a) Época antigua
2) El artificio narrativo se centra en el amor de dos jóvenes, que encuentran una serie de dificultades, pero cuyo desenlace es feliz con la unión de los enamorados.	b) Época medieval
3) La novela pretende la investigación documental de la sociedad y el retrato —y la crítica— de las distintas clases sociales, sobre todo de la burguesía.	c) Siglo XVIII
4) Se ofrece un amplio panorama novelesco: grandes cuadros realistas o naturalistas de la sociedad de la época; novelas históricas; novelas de ideas; novelas psicológicas; novelas de aventuras...	d) Siglo XIX
5) Son relatos de considerable extensión, al principio en verso y después en prosa, cuya temática es variada: clásica, cortés-caballeresca, alegórica...	e) Siglo XX

---

5. Defina cada uno de los seis actantes que distingue Greimas en un relato.

6. Indique el punto de vista de la narración adoptado por el novelista en los siguientes fragmentos:

a)

El primer sentimiento de Hladík fue de mero terror. Pensó que no le hubieran arredrado la horca, la decapitación o el degüello, pero que morir fusilado era intolerable. En vano se redijo que el acto puro y general de morir era lo temible, no las circunstancias concretas. No se cansaba de imaginar esas circunstancias: absurdamente procuraba agotar todas las variaciones. Anticipaba infinitamente el proceso, desde el insomne amanecer hasta la misteriosa descarga. Antes del día prefijado por Julios Rothe, murió centenares de muertes, en patios cuyas formas y cuyos ángulos fatigaban la geometría, ametrallado por soldados variables, en número cambiante, que a veces lo ultimaban desde lejos; otras, desde muy cerca.

(Jorge Luis Borges: *El milagro secreto*)

b)

Yo estaba casi dormido cuando me despertó la paliza que tío Segundo le dio a Cañón. Mi tío salió gritando que qué desorden era ése que se largaran si no quería coger cada uno su parte. Rosita Cané estaba llorando. Mi tío cogió la maleta y dijo que al fin de cuentas estaba satisfecho porque había venido al velorio de su madre y que ya no tenía qué hacer por todo aquello. Salió diciendo que no le importaba haber gastado en pasaje ni en la caja ni en las lloronas, que mirara a ver si en todo el barrio había un hijo tan sacrificado. Ahí está la caja, dijo, para el que le toque el turno. Y salió casi corriendo.

Cuando me acerqué a la caja y miré a abuela, ya no estaba riendo. Pero noté un brillito que le salía de los ojos y mojaba sus labios apretados.

(Emilio Díaz Valcárcel: *La muerte obligatoria*)

---

7. Explique los desajustes que se pueden producir en una novela entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso y de qué técnicas se vale el novelista para que al final de la novela ambos tiempos coincidan.

8. Relacione las características con los diferentes géneros novelescos del siglo XX.

1) Sus personajes o acciones son símbolos aplicables a todo el género humano.

2) Parte de un hecho delictivo, generalmente un crimen, que se trata de esclarecer.

3) Se plantean las inquietudes íntimas del hombre, lejos de los tópicos de la novela religiosa tradicional.

4) Surge como reacción a la novela intelectual. Sus personajes son muchas veces vagabundos, bohemios o personas marginadas por la sociedad, pero profundamente humanos.

5) La novela es portadora de ideas y se acerca al ensayo. Su finalidad es averiguar cuál es la verdad sobre la vida misma.

6) Se ocupa del descubrimiento de mundos interiores y está cargada de subjetivismo.

7) Se caracteriza por su radical subjetivismo, ruptura cronológica y "tempo lento."

a) Novela psicológica

b) Novela simbólica

c) Novela católica

d) Novela policíaca

e) Novela poética

f) Novela intelectual

g) Novela vitalista

9. Novela tradicional frente a novela actual. Nuevas técnicas narrativas. La nueva novela latinoamericana

I. TEORÍA

Novela tradicional frente a novela actual

Por novela tradicional se entiende todo el conjunto de novelas escritas durante el siglo XIX y cuyo modelo es la obra de Balzac. Si comparamos estas novelas con las que se han publicado en nuestro siglo se advierten las siguientes diferencias fundamentales:

1. Frente al autor omnisciente, la desaparición del autor

Una de las características de la novela tradicional, quizás la más importante, es la **narración omnisciente**. En ella el autor está constantemente presente en el relato y lo dirige. Muletillas como "dejemos al personaje que duerma y vayamos a fulanito que estaba en tal parte" nos informan de la presencia del autor que sabe hasta los detalles más insignificantes de la narración e incluso lo que piensan los personajes.

Por el contrario, en la novela moderna el autor ha empezado a ocultarse porque no siempre la verdad del relato es la verdad del autor y, en todo caso, se prefiere que sea la misma historia narrada la que nos informe de todo lo necesario.

2. El desprestigio del argumento

El **argumento** o historia narrada es el elemento más importante de la novela tradicional. En este tipo de novela se nos cuenta una *singular* historia que no es fácil olvidar por parte del lector, que se sumerge en ella. El novelista del siglo XIX quería, sobre todo, contar cosas, inventar una historia verosímil y narrarnos sucesos y sucesos, detalles, psicología, descripciones...

En la novela moderna, el argumento ya no cuenta por sí mismo. El argumento se puede destruir de varias formas: hay novelas en las que ni

siquiera hay argumento o éste puede rastrearse muy difícilmente; en otras, el argumento está tan fragmentado que sólo se puede hablar de libros de relatos y no de novela; en ocasiones, aparece no un protagonista individual, sino colectivo. El héroe colectivo forzosamente ha de carecer de una historia personal.

3. La lucha contra el héroe

En la novela tradicional, el lector conocía perfectamente la etopeya de su héroe o protagonista. El héroe quedaba marcado en el lector porque el autor tenía buen cuidado de dotarlo de una serie de características bien definitorias: modo de vestir, modo de hablar, tics, gustos diversos... Vestidos, modos y maneras quedaban impresionados en la mente del lector, el cual podía recordar una novela no sólo por la singular historia que contaba sino también por aquellos personajes que él había amado u odiado.

En la novela contemporánea, por el contrario, se encuentra en lugar del héroe, una figura adocenada, a menudo difícil de comprender, incapaz de todo lo elevado, aprisionado por las circunstancias y en desacuerdo consigo mismo. También la aparición de un nuevo protagonista, el colectivo, hace desaparecer al héroe individual. Como ejemplo de esta desaparición del héroe podemos citar la obra de Kafka, *El proceso*, en donde el protagonista queda desprovisto hasta de su nombre propio, y sólo se le menciona como K. Y en *Reivindicación del Conde don Julián*, el novelista español Juan Goytisolo ni siquiera nos proporciona ningún dato de su protagonista.

4. Novela burguesa de evasión frente a novela comprometida

La novela del siglo XIX es predominantemente imaginativa. Se escribe para distraer y divertir al lector. Es decir, para sacarlo del mundo en que vive y transportarlo a un mundo de ficción.

Por el contrario, la novela contemporánea está escrita para inquietar al lector. O sea, para hacerle reflexionar y conducirle al compromiso con su sociedad y su tiempo.

5. Mundo estable frente a mundo inquietante

La novela tradicional refleja, generalmente, un mundo estable, admirado, comprensible y hecho a la medida del hombre. Es un mundo antropocéntrico, ordenado y humanista.

Por el contrario, la novela actual nos presenta un mundo inquietante, en el que la vida —la existencia humana— aparece en la novela como algo esencialmente en tensión, contradictorio cuando no como decepción y fracaso.

Como afirma Andrés Amorós:

> Todo esto se refleja en la novela contemporánea. No sólo en el argumento o las ideas que expone, sino en su misma estructura. El mundo aparece ya como algo esencialmente inquietante, inestable, en peligro. La novela no nos da una lección completa, sino un enigma. Hay en ella desorden, complejidad, caos; igual que lo hay en la conciencia de sus personajes. [...]
>
> Una realidad oscura, contradictoria, exige ser expresada también de una forma oscura, desconcertante. De ahí la dificultad que muchas novelas contemporáneas presentan para el lector medio (*Introducción a la novela contemporánea*).

6. Frente a la pasividad del lector, su colaboración

La nueva novela necesita de la colaboración del lector. Éste no puede limitarse a dejarse llevar cómodamente por lo que le cuenta el novelista, sino que ha de participar activamente en "descifrar" la novela. Ha llegado, pues, la "hora del lector".

Andrés Amorés alude a esta característica cuando dice:

> La obra narrativa típicamente contemporánea es una "obra abierta", según la consagrada expresión de Umberto Eco, que se propone al lector no totalmente acabada y perfecta, sino como una suma de posibilidades de interpretación. Y el lector de Cortázar, por ejemplo, disfruta "completando" la novela tanto como lo hacía el de nuestro Siglo de Oro reconociendo las alusiones clásicas en un poema de Garcilaso o Góngora (*Introducción a la novela contemporánea*).

Nuevas técnicas narrativas

La novela actual difiere de la tradicional por el empleo de nuevas técnicas narrativas, acordes con el nuevo concepto de novela. Las más importantes son las siguientes:

1. El monólogo interior

Es una nueva técnica narrativa, también llamada ***corriente de conciencia*** (*stream of consciousness*), utilizada en la novela actual a partir de la publicación de *Ulises* (1922) de James Joyce. Esta técnica presenta el mayor

grado de subjetividad en la novela, pues en ella está ausente la voz del narrador, que adopta el punto de vista del personaje y ve cómo el pensamiento va surgiendo y formándose, confuso aún.

La utilización de esta técnica se ha generalizado en España desde la publicación de *Tiempo de silencio* (1962) de Luis Martín Santos, y se observa en algunas de las mejores novelas españolas recientes: *Cinco horas con Mario* (1966) de Miguel Delibes; *Señas de identidad* (1966), *Reivindicación del conde don Julián* (1970) y *Juan sin tierra* (1975) de Juan Goytisolo; *San Camilo, 1936* (1969) de Camilo José Cela; *El mercurio* (1968) de José María Guelbenzu, etcétera.

El creador del monólogo interior, E. Dujardin, escritor francés de finales del siglo XIX, nos proporciona la mejor definición de esta técnica:

> El monólogo interior, como todo monólogo es un discurso del personaje de que se trate y tiene por objeto introducirnos directamente en la vida interior de ese personaje sin que el autor intervenga en sus explicaciones o comentarios; y, como todo monólogo, es un discurso sin auditor, un discurso no pronunciado, pero se diferencia del monólogo tradicional en lo siguiente:
>
> 1) En cuanto a su materia, es la expresión más íntima del pensamiento, la más cercana al inconsciente.
> 2) En cuanto a su espíritu, es un discurso anterior a toda organización lógica, que reproduce este pensamiento en su estado naciente.
> 3) En cuanto a su forma, se realiza en frases directas reducidas al mínimo sintáctico...

Tipos de monólogo interior

Se pueden distinguir dos tipos fundamentales de monólogo interior: el monólogo **ordenado o lógico**, en el que el fluir de la conciencia del personaje se ordena lógicamente en la escritura; el monólogo **caótico** que reproduce fielmente en la escritura las espontáneas asociaciones mentales del personaje.

Monólogo interior lógico

En el siguiente texto, Pedro, el protagonista de la obra, se encuentra en la cárcel y se pide a sí mismo tranquilidad:

> El destino fatal. La resignación. Estar aquí quieto el tiempo que sea necesario. No moverse. Aprender a estar mirando un punto de la pared hasta ir, poco a poco, concentrándose en un vacío sin pensamiento. Relajación autógena. Yoga. Estar tendido quieto. Tocar la pared despacio con una mano. Relax. Dominar la angustia. Pensar despacio. Saber que no pasa nada grave, hasta que el nudo se deshaga igual que se ha hecho. Estar tranquilo. Sentirse

tranquilo. Llegar a encontrar refugio en la soledad, en la protección de las paredes. En la misma inmovilidad. No se está mal. No se está tan mal. Para qué pensar. No hay más que estar quieto. No pensar en nada. Llegar a hacer como si fuera un deseo propio estar quieto. Como si el estar aquí quieto, escondido, fuera un deseo o un juego. Estar escondido todo el tiempo que quiera. Estar quieto todo el tiempo necesario. Aquí mientras estoy quieto, no me pasa nada, no puedo hacer nada por mí mismo. Tranquilidad. No puedo hacer nada; luego no puedo equivocarme. No puedo perjudicarme. Estar tranquilo en el fondo. No puedo ya pensar nada. Lo que va a pasar yo no lo puedo provocar. Aquí estoy hasta que me echen fuera y yo no puedo hacer nada por salir.

(Luis Martín-Santos: *Tiempo de silencio*)

Monólogo interior caótico

Pedro Dopico, personaje neurótico, sufre un calambre en la pierna derecha, se esfuerza por ocultar su dolencia a los demás transeúntes y reflexiona, caóticamente, sobre ello:

Sin embargo, la pierna, esto es insufrible, ah, insufrible, porque, si al menos tuviera una explicación cualquier explicación pero una explicación, niño, cuidado, sube, oh, el revisor, no se ve al jefe de estación, lleváis?, llevamos, pero lleváis?, qué me vas a decir y recuerdos a, con quién os ha tocado compartir el compartimento, desde luego, Dios, el calambre!, ¿qué te ocurre, qué?, nada apenas, un pinchazo en la pierna, mamaaaaa quieruntebeo quieruntebeo, anda cómpraselo Pedro, pero por Dios caminar ahora no, el calambre, ¡ay! (aguanta te están viendo se van a dar cuenta) y no desde luego que no debe ocurrir, no, por qué va a enterarse Carmen creo que no se dieron cuenta, de espaldas es más difícil, ahora volver en cambio y no notarán, no conviene que Carmen, qué preocupación, gracias Tuuuut!, Uy, nos vamos, adiós, adiós, adióoos; no, mujer, no se va, tiene que pasar antes el jefe de estación a dar la salida, ¿ah? ¿tiene? estás muy elegante (gracias a Dios mi fingimientocaminata) mírale al jefe, ya va, bueno cuídate cuidaros, bla, calambre calambre (aguarda que se vayan) adiós, adiosadiooos! Pero mucho antes ¿cuándo?, imposible recordarlo, quizá... quiosco, periódicos, acercándome a él falló la pierna ¿con Carmen, sin Carmen?... ¿qué quiosco, qué periódico? Recordar cuándo en qué momento cómo dónde era el quiosco. Era era, allí empezó, ¿dónde empezó? Agotador, Tin-tan, tin-tan, tin-tan, tin-tan, paso de marcha, allá abajo los taxis, la pierna ¡ay!, cuidado, ve despacio, llegar tarde es mucho mejor que llegar nunca.

(J. M. Guelbenzu: *El mercurio*)

2. El contrapunto

El *contrapunto* es una nueva técnica narrativa consistente en presentar en la novela varias historias que se combinan y alternan. El término *contrapunto*, procedente de la música, se aplica a la literatura a partir de la novela *Contrapunto* del autor británico Aldous Huxley, en la que se inicia esta técnica.

La finalidad que perseguía Huxley con el contrapunto nos la revela el diario de uno de sus personajes:

> Todo lo que se necesita son personajes convincentes y argumentos paralelos en contrapunto. Mientras Jones está asesinando a su esposa, Smith está paseando por el parque el cochecillo del niño. Los temas se alternan. Un novelista (...) muestra a gentes distintas enamorándose, o muriéndose, o rezando, de diferentes maneras... Tipos disimilares que resuelven el mismo problema. O viceversa, gentes parecidas enfrentadas con diferentes problemas.

El *contrapunto* es, pues, una técnica que da un mayor dinamismo a la novela, presentando simultaneidad de tiempos, lugares o personajes sin previo aviso, lo que puede provocar confusión en el lector no acostumbrado a esta técnica.

Ejemplo:

> Doña Rosa sudaba por el bigote y por la frente.
>
> —Y tú, pasmado, ya estás yendo por el periódico. ¡Aquí no hay respeto ni hay decencia, eso es lo que pasa! ¡Ya os daría yo para el pelo, ya, si algún día me cabreara! ¡Habráse visto!
>
> Doña Rosa clava sus ojitos de ratón sobre Pepe, el viejo camarero llegado, cuarenta o cuarenta y cinco años atrás, de Mondoñedo. Detrás de los gruesos cristales, los ojitos de doña Rosa parecen los atónitos ojos de un pájaro disecado.
>
> —¡Qué miras! ¡Qué miras! ¡Bobo¡ ¡Estás igual que el día que llegaste! ¡A vosotros no hay Dios que os quite el pelo de la dehesa! ¡Anda, espabila y tengamos la fiesta en paz, que si fueras más hombre ya te había puesto de patas en la calle! ¿Me entiendes? ¡Pues nos ha merengao!
>
> Padilla, el cerillero, habla con un cliente nuevo que le compró un paquete entero de tabaco.
>
> —¿Y está siempre así?
>
> —Siempre, pero no es mala. Tiene el genio algo fuerte, pero después no es mala.
>
> —¡Pero a aquel camarero le llamó bobo!
>
> —¡Anda, eso no importa! A veces también nos llama maricas y rojos.
>
> El cliente nuevo no puede creer lo que está viendo.

—Y ustedes, ¿tan tranquilos?
—Sí, señor; nosotros tan tranquilos.
El cliente nuevo se encoge de hombros.
—Bueno, bueno...
El cerillero se va a dar otro recorrido al salón.
El cliente se queda pensativo.
—Yo no sé quién será más miserable, si esa foca sucia y enlutada o esta partida de gaznápiros. Si la agarrasen un día y le dieran una somanta entre todos, a lo mejor entraba en razón. Pero, ¡ca!, no se atreven. Por dentro estarán todo el día mentándole al padre, pero por fuera, ¡ya lo vemos! "¡Bobo, lárgate! ¡Ladrón, desgraciado!" Ellos, encantados. "Sí, señor; nosotros tan tranquilos." ¡Ya lo creo! Caray con esta gente, ¡así da gusto!

(Camilo José Cela: *La colmena*)

3. El behaviorismo o conductismo

El *behavorismo o conductismo* tiene su base en la **objetividad** del relato. El autor desaparece completamente y son los personajes de la novela, con su "conducta" o actuación, los que nos transmiten el mensaje. El tiempo narrativo es un estricto presente, sin la más mínima referencia a un pasado o a un futuro. Se desdeña el protagonista individual en favor del protagonista colectivo. En España, las más importantes novelas conductistas son *El Jarama,* de Sánchez Ferlosio, y *Nuevas amistades* y *Tormenta de verano,* de García Hortelano.

4. El relato multivisional

El *relato multivisional* o *novela rosetón* consiste en la narración de un mismo acontecimiento desde diversos puntos de vista —diversos personajes— cada uno de los cuales nos da la interpretación que a él le es posible dar por su conocimiento parcial de los hechos. De esta forma, la suma de interpretaciones parciales da el auténtico sentido de la historia narrada y con ello se evita la unilateralidad de un solo narrador.

El ejemplo más logrado de esta técnica es *Mientras agonizo,* de William Faulkner; en ella se narra la vida de una familia en la que destaca el entierro de la madre. La historia es narrada por la conciencia de sus siete hijos, cuyos monólogos interiores integran la novela.

Otro ejemplo es *Tres pisadas de hombre* de Antonio Prieto, en la que no es la misma historia la que está narrada por sus tres protagonistas, sino que está contada progresivamente por estos personajes y el relato de cada uno supone un avance sobre el anterior.

5. Flash-back

El término *flash back* se usa en el cine para designar a una o varias secuencias de carácter retrospectivo. Aplicado a la narrativa, esta técnica se produce cuando se rompe el orden cronológico y lineal del relato para evocar hechos ocurridos en una época anterior al momento en que se encuentra la historia. Ejemplo:

Como se indica en el mismo texto, Graciela Alcántara "tiende una escala dulce entre la edad presente y una edad perdida." Para ello el novelista se vale de la técnica del *flash back*.

> LAS MEJILLAS DE Graciela Alcántara y López de Montefrío inundan el espejito del vaniti. Espejito, espejito: lo camela, lo adula, lo quiere hacer su amiguito, con el rabo del ojo escruta la zona facial donde los vasos capilares se azulan: fantasiosa, escapista, Graciela Alcántara y López de Montefrío tiende una escala dulce entre la edad presente y una edad perdida, invocada por los divinos humectantes de Helena Rubinstein, escala dulce que muere en salones espaciosos, sucesivos, donde el llanto profuso de las lámparas improvisaba la poesía de los días iluminados: cotillón de debutantes en la Casa de España: ghetto de amenidades peninsulares y admiraciones criollas: todo apellido inscrito sueña la corona de un esplendor configurado por el número de cabezas de ganado, el número de tierras de cultivo, el número de tierras de pastar, el número de préstamos bancarios, el número de hipotecas conservadas, el número de acreedores consignados, el número de servilismos agenciados: segundones hay: probeteros de boticas fundadas con anterioridad a que los americanos se sirvieran la sopa con el cucharón grande, almaceneros que no erradican del tuxedo el grajo a cebolla y ajo, sobrinos políticos del señor que tiene molino en Tarragona, primos lejanos del señor que tiene pazo en Villa de Arosa; cotillón de amenidades peninsulares y admiraciones criollas.
>
> PRESENTACIÓN EN SOCIEDAD de Graciela Alcántara y López de Montefrío y otros quince capullos acrisolados en el seno de la distinción: introito del heraldo andaluz que, año tras año, con fanfarria de plumas, pecherón y medias calzas, presenta a los capullos acrisolados en el seno de la distinción, introito del heraldo andaluz una vez dados tres varazos en el suelo; vara de la autoridad en los burgos medievales. Locución del heraldo andaluz: los quince capullos bordarán con el hechizo de sus pies y el embrujo gracioso de sus brazos, la elegancia palatina del palatino cotillón: lágrimas de madre y padre eternizadas en cajitas lagrimales de Battersea, bandada de tules, bandada de organdíes, bandada de piqués, pucha de miosotis, pucha de hortensias, pucha de bromelias: cortesías dibujadas por la inclinación leve y el leve paseo. Locución del heraldo andaluz: quince efebos favorecidos por la esquiva Diosa Fortuna sorprenderán el milagro de los quince capullos acrisolados en el seno de la distinción para dar forma vienesa a ese *Danubio azul* impaciente en las cuerdas del violín: lágrimas de madre y padre eternizadas en

> cajitas lagrimales de Fabergé. Locución del heraldo andaluz: los quince capullos acrisolados en el seno de la distinción, promesa de rosas de un mañana rosáceo, se abandonan con el decoro abonado por jardineros devotos a su noche primera en sociedad, oh crema congregada, oh nata instituida, salva de vivas solicito para la gala de Medina, para la flor de Olmedo.
>
> (Luis Rafael Sánchez: *La guaracha del Macho Camacho*)

6. Desorden cronológico

El desorden cronológico se ha convertido en uno de los rasgos más característicos de la novela actual. En la novela tradicional, la estructura más frecuente era la lineal y ordenadamente cronológica: se producía un perfecto ajuste entre la sucesión de los capítulos, de los acontecimientos, de las páginas, y la secuencia temporal. Si se producía algún salto en el pasado, éste quedaba justificado por el autor por una serie de necesarias aclaraciones.

La novela actual, por el contrario, se caracteriza por el entrecruzamiento de distintos planos temporales. Es decir, se distorsiona o comprime el tiempo según lo exija el relato.

El tiempo en la narrativa actual presenta dos formas fundamentales de manifestarse: **el tiempo reducido y el narrar no cronológico.**

Cuando surgió el *Ulises* de Joyce, obra base de toda la narrativa actual, una de las cosas que más llamó la atención fue que la acción de la novela durara un día escaso, a pesar de que poseía una extensión de novecientas páginas. La gran cantidad de significaciones y acciones encerradas en un solo día han de producir, forzosamente, una extraordinaria complejidad en la novela. O dicho de otra manera, una gran condensación del tiempo exige una gran condensación de la historia. También en la novela española del siglo XIX se rastrean usos peculiares del factor tiempo. Así, en *La Regenta*, la primera mitad de la novela abarca tres días, y la segunda, tres años.

Actualmente existen novelas que no tienen protagonista individual, sino colectivo (*La colmena* de Cela, por ejemplo). Estas novelas de ciudades o de grupos amplios de personas también han comprimido el tiempo, porque en un breve período temporal se puede hallar mejor el carácter ejemplificador y modélico que poseen estas novelas.

La nueva novela latinoamericana

Podríamos preguntarnos, como hace Joaquín Roy en *Narrativa y crítica de nuestra América*, ¿qué hay de innovador en la nueva narrativa latinoamericana? Las innovaciones fundamentales son:

1. En cuanto a su actitud con el pasado literario, se ve claramente que rechazan a los maestros.

2. En cuanto a la forma, se identifican por una decidida búsqueda de la experimentación: contrapunto, monólogo interior, experiencias temporales...

3. Presentan un claro enfrentamiento con la lengua, a la que consideran esclerótica o imitativa.

4. La temática ya no tiene un objetivo estrictamente moral, sino estético.

5. El enfrentamiento entre el campo y la ciudad ya no existe.

6. Ya no hay personaje obsesivo.

7. Interesa reflejar en la obra una "realidad total".

8. Hacen que el lector sea copartícipe de la obra junto al autor.

El movimiento que lleva a cabo la innovación temática y formal de la nueva novela latinoamericana es el "realismo mágico", que se caracteriza:

a) Por la combinación de realidad y fantasía.
b) Por la transformación de lo real en irreal.
c) Por la deformación del tiempo y del espacio.

Por su parte, Donald L. Shaw, en *Nueva narrativa hispanoamericana*, relaciona las **innovaciones técnicas** de la nueva novela, afirmando:

> Quizás las más llamativas sean:
>
> I) La tendencia a abandonar la estructura lineal, ordenada y lógica, típica de la novela tradicional (y que reflejaba un mundo concebido como más o menos ordenado y comprensible), reemplazándola con otra estructura basada en la evolución espiritual del protagonista, o bien con estructuras experimentales que reflejan la multiplicidad de lo real.
>
> II) La tendencia a subvertir el concepto del tiempo cronológico lineal.
>
> III) La tendencia a abandonar los escenarios realistas de la novela tradicional, reemplazándolos con espacios imaginarios.
>
> IV) La tendencia a reemplazar al narrador omnisciente en tercera persona con narradores múltiples o ambiguos.
>
> V) Un mayor empleo de elementos simbólicos.
>
> En los términos más generales se puede hablar de **una sublevación contra todo intento de presentación unívoca de la realidad**, sea la exterior a los personajes, sea la realidad interior psicológica, y de **la creación de obras esencialmente abiertas que ofrecen la posibilidad de múltiples lecturas.**

II. TEXTOS Y ACTIVIDADES

1.

El resultado de la nueva novela es el producto de la suma de los hallazgos de una serie de títulos importantes en la historia de la narrativa reciente. Y en primer lugar del *Ulises* de Joyce, que, además de aportar una novela simbólica y mítica, ha traído para la narrativa reciente una literatura intelectual y ha encontrado ese monólogo interior que, si bien con precedentes, ha quedado instituido desde el largo discurso final de Molly Bloom. De la generación maldita americana y en especial, por lo que respecta a procedimientos técnicos y estructurales, de la trilogía *USA* de John Dos Passos —y es curiosa la deserción ideológica y formal de la segunda época del autor— y del tratamiento del tiempo, el espacio y el monólogo en varias de las novelas de Faulkner, *El sonido y la furia, Absalom, Absalom, Mientras agonizo;* generación que, además, ha aportado el behaviorismo como procedimiento literario. De la edición póstuma de las obras de Kafka, del Kafka kafkiano, para entendernos, obra hecha en solitario y que nos ha colocado frente al absurdo de la civilización: la lucha sorda e impotente del hombre actual que llega al disparate judicial de K. o a la transformación de Gregorio Samsa. Héroe despojado y arrojado en el mundo al que habría que añadir la angustia de los personajes de Hesse, destrozados no por un sistema ni por una ideología sino por ese sentimiento del hombre moderno de impotencia frente al capitalismo degradante y a los socialismos utopistas. De la gran investigación temporal —tan unida a la filosofía bergsoniana— de la *Recherche* de Proust o de los hallazgos también temporales, entre otros, de Thomas Mann. La significativa evolución de Virginia Woolf, cuyo abandono de la técnica tradicional corre paralelo a esa angustia del tiempo en que vive —y que le llevó a un tan trágico final—, mientras su novelística se va nutriendo poco a poco de la lectura de Joyce al que añade todo un mundo de lo banal, de la conciencia torturada, del recuerdo. Del objetivismo de la "escuela de la mirada" francesa con su reinstauración del mundo de los objetos incluso en su dimensión puramente geométrica. De la novela comprometida del neorrealismo italiano o del realismo social español. De la exploración de un mundo exhuberante por la nueva narrativa hispanoamericana. De todas estas tendencias y nombres —y de otros que se podrían añadir: Gide, Beckett, Hemingway...— ha nacido la novela actual y de todos ellos —más o menos renovadores o tradicionales— han participado las sucesivas destrucciones de la novela de nuestros días.

Lo que no quiere decir que el gusto por el cuento, por el relato, por la historia que se ha de narrar, haya desaparecido de los novelistas actuales. Bastará mencionar algunos de los nombres recientes de más méritos y, presumiblemente, de los que a la larga quedarán como representantes de la novela de nuestro siglo para confirmarlo: García Márquez, Vargas Llosa, Cortázar,

> Böll, Carpentier... De un narrador tan significativo en nuestros días como Günter Grass se ha dicho que "(...) es un narrador obsesionado. En una época en que la novela ya no narra, sino que analiza y descubre, Grass sigue narrando de un modo obstinado."
>
> (Santos Sanz Villanueva: *De la innovación al experimento en la novela actual*)

Cuestiones:

a) Indique qué innovaciones han aportado a la novela los siguientes autores o grupos: Joyce, "generación perdida" norteamericana, Kafka, Hesse, Proust, Virginia Woolf, la "escuela de la mirada", realismo social español, nueva narrativa hispanoamericana.
b) ¿Qué novelistas, a pesar de sus innovaciones técnicas, no han perdido el gusto por el relato, por contar historias interesantes en sus novelas?

---

2. Relacione las siguientes características con el tipo de novela correspondiente: tradicional (T) o moderna (M):

a) El lector conoce perfectamente la etopeya de su héroe. ___

b) Se nos cuenta una singular historia que no es fácil de olvidar. ___

c) Se prefiere que la misma historia narrada nos informe de todo lo necesario, por lo que el autor desaparece. ___

d) Se escribe para inquietar al lector. ___

e) Se escribe para distraer y divertir al lector. ___

f) El argumento es el elemento más importante de la novela. ___

g) Aparece el protagonista colectivo. ___

h) El autor está constantemente presente en el relato y lo dirige. ___

i) Pasividad del lector. ___

j) Colaboración del lector. ___

---

3. Justifique que el siguiente fragmento pertenece a una novela tradicional:

> Cuando llegaron a la verja del chalet, cuyos mecheros de gas brillaban ya entre la sombra de los árboles, Miranda dijo para sí: "Ésta es más entretenida que mi mujer. Al menos dice algo, aunque sean tonterías, y está de buen humor, a pesar de que tiene medio pulmón Dios sabe cómo..." "Esta chica es más sosa que el agua, que el agua..." pensó a su vez Perico al separarse de Lucía.
>
> (Emilia Pardo Bazán)

---

4. Explique en qué consiste el monólogo interior.

5. Cite algunas obras que incluyan la técnica del monólogo interior.

---

6. Identifique y clasifique los monólogos interiores que figuran en los siguientes fragmentos:

a)

> O SEA QUE ya yo, o sea que yo ya estoy grande para un party con cake y velitas y besitos sonorizados de Mami y besitos sonorizados de las amigas de Mami y cajas de pañuelos y corbatas y yuntas y estuches de Yardley y botellitas de Acqua Velva y baila con la nena de Betty y baila con la nena de Kate y baila con la nena de Mary Ann y baila con la nena de Elizabeth: exhortaciones cocidas en el caldero casamentero del mamismo por influencia de los censos poblacionales que aseguran la escasez crítica del género masculino y adelantan la soltería inapelable de cientos de miles de féminas. O sea que la cabeza se me hace un panato cuando oigo, oigo, oigo, a Mami, a Mami, a Mami, que me dice, que me dice, que me dice, bajito, bajito, bajito: dile a tu amigo de la motocicleta que la rueda delantera de su motocicleta impide la inclinación natural de una de las ramas bajas de mis hortensias azules: trabajosamente logradas por el jardinero que hubo de comprar tierra de injerto en Pennock Garden.
>
> (Luis Rafael Sánchez: *La guaracha del Macho Camacho*)

b)

> Aaah, ¿Qué es lo que vuela por allí? ¿Una golondrina? Mas bien un murciélago. Me ha tomado por un árbol, es casi ciego. ¿Los pájaros no tienen olfato? la metempsicosis. Se diría que la pena nos puede transformar en

árboles. Sauce llorón, Aaah. otra vez aquí. Curioso animalito. ¿Dónde debe anidar? El campanario, arriba. Es probable. Suspendido por las patas en olor de santidad. Ha sido la campana la que le ha espantado creo. La misma parece haber acabado. Les oía durante. Ruega por nosotros. Y ruega por nosotros. Y ruega por nosotros. Buena idea repetirlo así. Como en los anuncios. Compren nuestros productos. Y compren nuestros productos. Sí, mira la luz de la casa del cura. Su frugal comida. Recuerdo este error de apreciación cuando estaba con Tom. Veintiocho. Tienen dos casas. El hermano de Gabriel Conroy es vicario. Aaah. Otra vez. ¿por qué salen de noche como los murciélagos? Son un producto híbrido.

(James Joyce: *Ulises*)

c)

Una grúa ha girado sobre sí misma y ha quedado inmóvil. Otro gruñido de hierro similar al anterior, vuelvo el rostro violentamente, otra grúa. Estoy perdido. Ha llegado el momento en que las grúas van a apoderarse de mí. Aprovechan el instante en que me vuelvo de espaldas para acercarse a mí poco a poco. Espacios imperceptibles, es preciso huir, echar a correr ahora mismo, antes de que sea tarde. No. Es mejor no moverse. Al menor movimiento me apresarían con sus largos brazos. Voy a pasear como si no me sucediera nada. Cuando me encuentre lejos del radio de acción de sus brazos podré echar a correr. Es mejor aparentar que no he caído en la cuenta de sus movimientos, sin afectación, con calma. Ahora, con los brazos a la espalda y con expresión de cara ajena a la situación, dar media vuelta y pasear tranquilamente hasta salir de su ámbito de influencia. Después, correr. Pero ahora, eso sí, aparentar serenidad.

(J. M. Guelbenzu: *El mercurio*)

---

7. Explique con sus propias palabras en qué consiste la técnica novelística del contrapunto.

---

8. Señale y explique el contrapunto que figura en los siguientes fragmentos:

a)

CON DISIMULO BIEN disimulado, la recepcionista mira a Graciela encogerse; yo no la oiría hablar horas y horas, yo le pondría una escoba en una mano, jabón azul en la otra y un balde de ropa sucia entre las dos patas; nervios ni nervios, no me joda, loca lo que se dice loca no lo parece; loca como una cabra no lo parece; neurasténica lo que se dice neurasténica no lo parece, una uña no se ha comido, bien largas y cuidadas que las tiene; flaca sí

lo parece. Flaca sí lo es; una delgadez regimentada por modistos obesos que persiguen lo obeso, el pelo fijado con laca naturalidad, montada sobre unas piernas blancusinas, los brazos envalentonados con pulseras, aros y esclavas. Claro que el siquiatra dice que los ricos y los menos ricos pero que quieren cagar más arriba del joyete son y que matizados de realidades varias y que escalonados por su interior. Y como yo no sé con qué se come eso me quedo fría como una barra de hielo. (...)

GRACIELA CONTEMPLA LA radiografía inmensa que cubre la pared. La reducción a la pesadilla ósea es repugnante por lo que tiene de vaticinio acertado; la asombra su inédita profundidad; tres veces ha leído *Love Story*, está suscrita a *Vanidades*, *Íntima*, *Buen Hogar*; hace tiempo que quiere meterle el diente a algo de Enrique Laguerre o algo de René Marqués; también los del patio son hijos de Dios; objetiva, democrática, bien maquillada; si los del patio no fueran pesimistas y dramosos; dale con el arrabal, dale con la independencia de Puerto Rico, dale con los personajes que sudan; todo lo que se escriba debe ser fino y elevado, la literatura debe ser fina y elevada. La recepcionista le extiende el último *Time*.

(Luis Rafael Sánchez: *La guaracha del Macho Camacho*)

b)

Tigre Juan, que no acertaba a hablar, querría que sus pensamientos fuesen legibles a sus ojos, lo mismo que en un cristal empañado se escribe con el dedo. Pensaba: "cuando más el honor te aborrece, tanto más te adoro yo. Acállate, honor exigente. ¿Qué honor más honroso que amar de esta suerte, desafiando la pública deshonra? Herminia; nada quiero saber. La imaginación pudo llenar, durante unas horas, con patrañas innobles el hueco abierto por tu ausencia y mi ignorancia. Nada quiero saber. No me sonroja la vergüenza de lo que digan de mí, sino la vergüenza de haber imaginado lo que no alcanzaba a saber. No me has deshonrado. El mundo entero no es capaz de deshonrarme."

Herminia, que no acertaba a hablar, querría que sus pensamientos fuesen legibles en sus ojos, lo mismo que en un cristal empañado se escribe con el dedo. Pensaba: "más grande que el amor que me tenías es el que ahora te tengo; ahora, que soy tu deshonra y tu aborrecimiento. Justo castigo a mi ofuscación de antes es este amor que he de esconder como una vergüenza. Si lo manifiestas, ¡qué desvergüenza! dirías y dirían todos. Con razón. Júzgame culpable. Culpable, sí. Este amor, en el cual no puedes creer, sería para ti el sarcasmo sobre la ofensa. ¡Oh, qué dolor en el alma, de donde nació, este pobre amor mío, condenado a vivir ciego y a morir mudo! A Dios ofrezco este dolor de mi alma en pago del dolor de la tuya."

(Ramón Pérez de Ayala: *El curandero de su honra*)

9. Señale y explique el *flash back* que figura en los siguientes fragmentos:

a)

(1947-Septiembre, 11)

Él apartó las cortinas y respiró el aire limpio. Había entrado la brisa temprana, agitando las cortinas para anunciarse. Miró hacia afuera; estas horas del amanecer eran las mejores, las más despejadas, las de una primavera diaria. No tardaría en sofocarlas el sol palpitante. Pero a las siete de la mañana, la playa frente al balcón se iluminaba con una paz fresca y un contorno silencioso. Las olas apenas murmuraban y las voces de los escasos bañistas no alcanzaban a distraer el encuentro solitario del sol naciente, el océano tranquilo y la arena peinada por la marea. Apartó las cortinas y respiró el aire limpio. (...)

(1915-Octubre, 22)

Él se envolvió en la manta azul, porque el viento helado de esas horas desmentía, con un rumor de rastrojo agitado, el calor vertical del día. Habían pasado toda la noche en campo abierto, sin comer. A menos de dos kilómetros se levantaban las coronas de basalto de la sierra, con la raíz hundida en el desierto duro. Desde tres días antes, el destacamento de exploración caminaba sin pedir rumbo ni señas, guiado sólo por el olfato del capitán, que creía conocer las mañas y las rutas de las columnas, ahora jironeadas y en fuga, de Francisco Villa.

(Carlos Fuentes: *La muerte de Artemio Cruz*)

b)

"¡Oh —exclamó casi en voz alta—. ¿Cómo he podido proceder así?"

Su propia conducta le producía a la vez asombro y repugnancia.

"¿Pero, ¡si siquiera me dejara en paz! —continuó—. ¿Por qué no se avendrá a la razón?"

Y una cólera débil y fútil estalló de nuevo en su interior.

Walter evocó la época en que sus deseos habían sido bien diferentes. En un tiempo había cifrado toda su ambición en que Marjorie no le dejase en paz. Él había alentado su devoción. Recordaba la casita en que habían vivido solos, el uno para el otro, durante tantos meses, en medio de las desnudas lomas, ¡Qué magnífica perspectiva sobre Berkshire! Pero distaba milla y media del pueblo más cercano. ¡Cómo pesaba aquel saco de provisiones! ¡Y el fango en tiempo de lluvias! ¡Y el cubo que había que sacar del pozo con la manivela! El pozo tenía más de treinta metros de profundidad. Pero, aun cuando no ejecutaba ninguna labor penosa, como la de sacar agua del pozo, ¿se había sentido real y plenamente dichoso con Marjorie, tan dichoso al menos como se había figurado que sería, como debía haberlo sido en tales circunstancias?

(Aldous Huxley: *Contrapunto*)

10.

Todo lo anterior, sin embargo, no basta para explicar la diferencia principal que existe entre la narrativa latinoamericana y la que se escribe en nuestros días en el resto de Occidente. Que nuestra novela haya sustituido a la naturaleza por el hombre como preocupación central, que haya extendido su visión de lo real añadiendo a lo social lo cultural, lo imaginario y lo onírico, que la ciudad haya pasado a ser escenario de la ficción y que el novelista latinoamericano haya comprendido la función preponderante de la forma en el proceso creativo, no marca una diferencia. Simplemente, indica que nuestra ficción ha cumplido un proceso que la narrativa había recorrido ya, en Europa y en Estados Unidos, tiempo atrás. Las circunstancias que han impulsado el desarrollo de la narrativa latinoamericana son de naturaleza diversa, y la crítica ha señalado ya la mayoría de ellas. Desde el punto de vista literario, el escritor latinoamericano aparece ahora como un "profesional", en el buen sentido de la palabra, en tanto que sus antecesores eran más bien diletantes o *amateurs;* éstos compartían su vocación de creadores con la de políticos, diplomáticos, comerciantes o aventureros, en tanto que aquéllos son, ante todo y sobre todo, escritores. Una vocación asumida de una manera exclusiva y excluyente debe, lógicamente, dar frutos más rigurosos y durables que la que se ejercita sólo en domingos y días feriados. Desde el punto de vista social, el crecimiento de las ciudades latinoamericanas en los últimos veinte años, que se ha operado a un ritmo casi vertiginoso, ha contribuido a crear un público para la narración que antes no existía, y ha sido decisivo, también, en lo que respecta a la fundación de nuevas editoriales. Hace medio siglo, en la mayoría de los países de América Latina los escritores no escribían novelas porque, sencillamente, no tenían cómo publicarlas; un cuento o un poema al menos cabían en la página dominical de los periódicos. Emir Rodríguez Monegal piensa que, entre los factores que estimularon el progreso de nuestra ficción, hay que incluir a la segunda guerra mundial, que interrumpió durante varios años la importación de novelas europeas hacia América Latina. Este vacío llevó al público lector a volver los ojos hacia los narradores "indígenas": así descubrieron que una novela argentina o mexicana podía ser tan atractiva como una italiana o francesa. Hay mucho de cierto en esta observación. Yo recuerdo, por ejemplo, que hace quince años, en Lima, la actitud con la que yo y mis amigos de la Universidad nos enfrentábamos a la novela aún no leída podía resumirse en esta fórmula prejuiciosa: "Toda novela latinoamericana es mala mientras no demuestre lo contrario; toda novela francesa o norteamericana es buena mientras no demuestre lo contrario." La actitud de los jóvenes peruanos hoy es también prejuiciosa, pero en el sentido opuesto: ellos esperan la aparición del último libro de García Márquez o de Carpentier con la misma impaciencia con que nosotros esperábamos el nuevo libro de Sartre o de Camus."

(Mario Vargas Llosa: *En torno a la nueva novela latinoamericana*)

Cuestiones:

a) Señale las principales características de la novela latinoamericana, según Vargas Llosa.
b) ¿Qué circunstancias han impulsado el desarrollo de la narrativa en Latinoamérica?

10. Análisis y comentario de una novela

I. TEORíA

Método de análisis de una novela

I. FASE PRELIMINAR
- I. 1. Lectura estética.
- I. 2. Lectura comprensiva y reflexiva.

II. LA NOVELA Y SU CONTEXTO
- II. 1. Relaciones novela/autor.
- II. 2. " " /receptor o receptores.
- II. 3. " " /contexto histórico-social.
- II. 4. " " /contexto literario.

III. ANÁLISIS DE LA HISTORIA
- III.1. Determinación de la ***historia*** o ***argumento***.
- III. 2. Formulación del ***tema*** o ***complejo temático***.

IV. ANÁLISIS DE LOS PERSONAJES
- IV. 1. Personajes principales. Su caracterización.
- IV. 2. Personajes secundarios. Caracterización e importancia en el desarrollo de la trama.

V. ANÁLISIS DEL DISCURSO
- V. 1. Disposición externa: el párrafo, el bloque narrativo, las secuencias, el capítulo.
- V. 2. El título. Su sentido y función.
- V. 3. Transformación de la historia en discurso.
  - V. 3. 1. Modalización o punto de vista.
    - V. 3. 1. 1. Tipo de narrador.
    - V. 3. 1. 2. Persona o personas narrativas.
  - V. 3. 2. Temporalización.
    - V. 3. 2. 1. Equivalencia entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso. Técnicas del ritmo narrativo.
    - V. 3. 2. 2. Orden de la narración.
      - V. 3. 2. 2. 1. Temporalización lineal.
      - V. 3. 2. 2. 2. Temporalización anacrónica:
        - — Analepsis.
        - — Prolepsis.

V. 3. 3. Espacialización. Determinación de los enclaves espaciales que aparecen en el discurso y su relación con la estructura temporal y con los personajes.

V. 4. Recursos literarios y estilísticos.

APLICACIÓN DEL MÉTODO PROPUESTO A *CIEN AÑOS DE SOLEDAD*

A. Cuando el pirata Francis Drake asaltó a Riohacha, en el siglo XVI, la bisabuela de Úrsula Iguarán se asustó tanto con el toque de rebato y el estampido de los cañones, que perdió el control de los nervios y se sentó en un fogón encendido. Las quemaduras la dejaron convertida en una esposa inútil para toda la vida. No podía sentarse sino de medio lado, acomodada en cojines, y algo extraño debió quedarle en el modo de andar, porque nunca volvió a caminar en público. Renunció a toda clase de hábitos sociales obsesionada por la idea de que su cuerpo despedía un olor a chamusquina. El alba la sorprendía en el patio sin atreverse a dormir, porque soñaba que los ingleses con sus feroces perros de asalto se metían por la ventana del dormitorio y la sometían a vergonzosos tormentos con hierros al rojo vivo. Su marido, un comerciante aragonés con quien tenía dos hijos, se gastó media tienda en medicinas y entretenimientos buscando la manera de aliviar sus terrores. Por último liquidó el negocio y llevó la familia a vivir lejos del mar, en una ranchería de indios pacíficos situada en las estribaciones de la sierra, donde le construyó a su mujer un dormitorio sin ventanas para que no tuvieran por donde entrar los piratas de sus pesadillas.

B. En la escondida ranchería vivía de mucho tiempo atrás un criollo cultivador de tabaco, don José Arcadio Buendía, con quien el bisabuelo de Úrsula estableció una sociedad tan productiva que en pocos años hicieron una fortuna. Varios siglos más tarde, el tataranieto del criollo se casó con la tatarabieta del aragonés. Por eso, cada vez que Úrsula se salía de casillas con las locuras de su marido, saltaba por encima de trescientos años de casualidades, y maldecía la hora en que Francis Drake asaltó a Riohacha. Era un simple recurso de desahogo, porque en verdad estaban ligados hasta la muerte por un vínculo más sólido que el amor: un común remordimiento de conciencia. Eran primos entre sí. Habían crecido juntos en la antigua ranchería que los antepasados de ambos transformaron con su trabajo y sus buenas costumbres en uno de los mejores pueblos de la provincia. Aunque su matrimonio era previsible desde que vinieron al mundo, cuando ellos expresaron la voluntad de casarse sus propios parientes trataron de impedirlo. Tenían el temor de que aquellos saludables cabos de dos razas secularmente entrecruzadas pasaran por la vergüenza de engendrar iguanas. Ya existía un precedente tremendo. Una tía de Úrsula, casada con un tío de José Arcadio Buendía, tuvo un hijo que pasó toda la vida con unos pantalones englobados y flojos, y que murió desangrado después de haber vivido cuarenta y dos años en el más puro estado de virginidad, porque nació y creció con una cola cartilaginosa en forma de tirabuzón y con una escobilla de pelos en la punta. Una cola de cerdo que no se dejó ver nunca de ninguna mujer, y que le costó la vida cuando un carnicero amigo le hizo el favor de cortársela con una

hachuela de destazar. José Arcadio Buendía, con la ligereza de sus diecinueve años, resolvió el problema con una sola frase. "No me importa tener cochinitos, siempre que puedan hablar." Así que se casaron con una fiesta de banda y cohetes que duró tres días. Hubieran sido felices desde entonces si la madre de Úrsula no la hubiera aterrorizado con toda clase de pronósticos siniestros sobre su descendencia, hasta el extremo de conseguir que rehusara consumar el matrimonio. Temiendo que el corpulento y voluntarioso marido la violara dormida, Úrsula se ponía antes de acostarse un pantalón rudimentario que su madre le fabricó de lona de velero y reforzado con un sistema de correas entrecruzadas, que se cerraba por delante con una gruesa hebilla de hierro. Así estuvieron varios meses. Durante el día, él pastoreaba sus gallos de pelea y ella bordaba en bastidor con su madre. Durante la noche, forcejeaban varias horas con una ansiosa violencia que ya parecía un sustituto del acto de amor, hasta que la intuición popular olfateó que algo irregular estaba ocurriendo, y soltó el rumor de que Úrsula seguía virgen un año después de casada, porque su marido era impotente. José Arcadio Buendía fue el último que conoció el rumor.

—Ya ves, Úrsula, lo que anda diciendo la gente- —le dijo a su mujer con mucha calma.

—Déjalos que hablen —dijo ella— Nosotros sabemos que no es cierto.

C. De modo que la situación siguió igual por otros seis meses, hasta el domingo trágico en que José Arcadio Buendía le ganó una pelea de gallos a Prudencio Aguilar. Furioso, exaltado por la sangre de su ànimal, el perdedor se apartó de José Arcadio Buendía para que toda la gallera pudiera oír lo que iba a decirle.

—Te felicito —gritó— A ver si por fin ese gallo le hace el favor a tu mujer.

José Arcadio Buendía, sereno, recogió su gallo. "Vuelvo en seguida", dijo a todos. Y luego a Prudencio Aguilar:

—Y tú, anda a tu casa y ármate, porque te voy a matar.

Diez minutos después volvió con la lanza cebada de su abuelo. En la puerta de la gallera, donde se había concentrado medio pueblo, Prudencio Aguilar lo esperaba. No tuvo tiempo de defenderse. La lanza de José Arcadio Buendía, arrojada con la fuerza de un toro y con la misma dirección certera con que el primer Aureliano Buendía exterminó a los tigres de la región, le atravesó la garganta. Esa noche, mientras se velaba el cadáver en la gallera, José Arcadio Buendía entró en el dormitorio cuando su mujer se estaba poniendo el pantalón de castidad. Blandiendo la lanza frente a ella, le ordenó: "Quítate eso." Úrsula no puso en duda la decisión de su marido. "Tú serás responsable de lo que pase", murmuró. José Arcadio Buendía clavó la lanza en el piso de tierra.

—Si has de parir iguanas, criaremos iguanas —dijo— Pero no habrá más muertos en este pueblo por culpa tuya.

Era una buena noche de junio, fresca y con luna, y estuvieron despiertos y retozando en la cama hasta el amanecer, indiferentes al viento que pasaba por el dormitorio, cargado con el llanto de los parientes de Prudencio Aguilar.

D. El asunto fue clasificado como un duelo de honor, pero a ambos les quedó un malestar en la conciencia. Una noche en que no podía dormir, Úrsula salió a tomar agua en el patio y vio a Prudencio Aguilar junto a la tinaja. Estaba lívido, con una expresión muy triste, tratando de cegar con un tapón de esparto el hueco de su garganta. No le produjo miedo, sino lástima. Volvió al cuarto a contarle a su esposo lo que había visto, pero él no le hizo caso. "Los muertos no salen", dijo. "Lo que pasa es que no podemos con el peso de la conciencia." Dos noches después, Úrsula volvió a ver a Prudencio Aguilar en al baño, lavándose con el tapón de esparto la sangre cristalizada del cuello. Otra noche lo vio paseándose bajo la lluvia. José Arcadio Buendía, fastidiado por las alucinaciones de su mujer, salió al patio armado con la lanza. Allí estaba el muerto con su expresión triste.

—Vete al carajo —le gritó José Arcadio Buendía— Cuantas veces regreses volveré a matarte.

Prudencio Aguilar no se fue, ni José Arcadio Buendía se atrevió a arrojar la lanza. Desde entonces no pudo dormir bien. Lo atormentaba la inmensa desolación con que el muerto lo había mirado desde la lluvia, la honda nostalgia con que añoraba a los vivos, la ansiedad con que registraba la casa buscando el agua para mojar su tapón de esparto. "Debe estar sufriendo mucho", le decía a Úrsula. "Se ve que está muy solo". Ella estaba tan conmovida que la próxima vez que vio al muerto destapando las ollas de la hornilla comprendió lo que buscaba, y desde entonces le puso tazones de agua por toda la casa. Una noche en que lo encontró lavándose las heridas en su propio cuarto, José Arcadio Buendía no pudo resistir más.

—Está bien, Prudencio —le dijo— Nos iremos de este pueblo, lo más lejos que podamos, y no regresaremos jamás. Ahora vete tranquilo.

E. Fue así como emprendieron la travesía de la sierra. Varios amigos de José Arcadio Buendía, jóvenes como él, embullados con la aventura, desmantelaron sus casas y cargaron con sus mujeres y sus hijos hacia la tierra que nadie les había prometido. Antes de partir, José Arcadio Buendía enterró la lanza en el patio y degolló uno tras otro sus magníficos gallos de pelea, confiando en que en esa forma le daba un poco de paz a Prudencio Aguilar. Lo único que se llevó Úrsula fue un baúl con sus ropas de recién casada, unos pocos útiles domésticos y el cofrecito con las piezas de oro que heredó de su padre. No se trazaron un itinerario definido. Solamente procuraban viajar en sentido contrario al camino de Riohacha para no dejar ningún rastro ni encontrar gente conocida. Fue un viaje absurdo. A los catorce meses, con el estómago estragado por la carne de mico y el caldo de culebras, Úrsula dio a luz un hijo con todas sus partes humanas. Había hecho la mitad del camino en una hamaca colgada de un palo que dos hombres llevaban en hombros, porque la hinchazón le desfiguró las piernas, y las

varices se le reventaban como burbujas. Aunque daba lástima verlos con los vientres templados y los ojos lánguidos, los niños resistieron el viaje mejor que sus padres, y la mayor parte del tiempo les resultó divertido. Una mañana, después de casi dos años de travesía, fueron los primeros mortales que vieron la vertiente occidental de la sierra. Desde la cumbre nublada contemplaron la inmensa llanura acuática de la ciénaga grande, explayada hasta el otro lado del mundo. Pero nunca encontraron el mar. Una noche, después de varios meses de andar perdidos por entre los pantanos, lejos ya de los últimos indígenas que encontraron en el camino, acamparon a la orilla de un río pedregoso cuyas aguas parecían un torrente de vidrio helado. Años después, durante la segunda guerra civil, el coronel Aureliano Buendía trató de hacer aquella misma ruta para tomarse a Riohacha por sorpresa, y a los seis días de viaje comprendió que era una locura. Sin embargo, la noche en que acamparon junto al río, las huestes de su padre tenían un aspecto de náufragos sin escapatoria, pero su número había aumentado durante la travesía y todos estaban dispuestos (y lo consiguieron) a morirse de viejos. José Arcadio Buendía soñó esa noche que en aquel lugar se levantaba una ciudad ruidosa con casas de paredes de espejo. Preguntó qué ciudad era aquella, y le contestaron con un nombre que nunca había oído, que no tenía significado alguno, pero que tuvo en el sueño una resonancia sobrenatural: Macondo. Al día siguiente convenció a sus hombres de que nunca encontrarían el mar. Les ordenó derribar los árboles para hacer un claro junto al río, en el lugar más fresco de la orilla, y allá fundaron la aldea.

F. José Arcadio Buendía no logró descifrar el sueño de las casas con paredes de espejos hasta el día en que conoció el hielo. Entonces creyó entender su profundo significado. Pensó que en un futuro próximo podrían fabricarse bloques de hielo en gran escala, a partir de un material tan cotidiano como el agua, y construir con ellos las nuevas casas de la aldea. Macondo dejaría de ser un lugar ardiente, cuyas bisagras y aldabas se torcían de calor, para convertirse en una ciudad invernal. Si no perseveró en sus tentativas de construir una fábrica de hielo, fue porque entonces estaba positivamente entusiasmado con la educación de sus hijos, en especial la de Aureliano, que había revelado desde el primer momento una rara intuición alquímica. El laboratorio había sido desempolvado. Revisando las notas de Melquíades, ahora serenamente, sin la exaltación de la novedad, en prolongadas y pacientes sesiones trataron de separar el oro de Úrsula del cascote adherido al fondo del caldero. El joven José Arcadio participó apenas en el proceso. Mientras su padre sólo tenía cuerpo y alma para el atanor, el voluntarioso primogénito, que siempre fue demasiado grande para su edad, se convirtió en un adolescente monumental. Cambió de voz. El bozo se le pobló de un vello incipiente. Una noche Úrsula entró en el cuarto cuando él se quitaba la ropa para dormir, y experimentó un confuso sentimiento de vergüenza y piedad: era el primer hombre que veía desnudo, después de su esposo, y estaba tan bien equipado para la vida, que le pareció anormal. Úrsula, encinta por tercera vez, vivió de nuevo sus terrores de recién casada.

LA NOVELA Y SU CONTEXTO

Cien años de soledad (1967) es la obra de madurez del escritor y periodista colombiano Gabriel García Márquez (Aracataca, 1928), premio Nobel de Literatura en el año 1982.

Como declara el mismo autor, el primer libro que quiso escribir fue, precisamente, *Cien años de soledad*, pero se dio cuenta de que era una empresa imposible para sus diecisiete años:

> ...y me encontré que no podía, pues me faltaban los elementos técnicos. La historia la tenía completa, entonces necesité escribir cuatro libros para aprender a escribir *Cien años de soledad*. (*La novela en América Latina*).

Esos cuatro libros anteriores a *Cien años de soledad* son: *La hojarasca* (novela), *El coronel no tiene quien le escriba* (novela corta), *Los funerales de la Mamá Grande* (libro de cuentos) y *La mala hora* (novela). Todos ellos contienen unas constantes que se van a repetir en *Cien años de soledad*, tales como:

1. La presencia de la compañía bananera, reflejo de la compañía norteamericana United Fruit, de gran poder e influencia en América del Sur.
2. Las guerras civiles tan frecuentes en estos países y, como consecuencia, la presencia de militares como personajes.
3. La violencia y sus secuelas, principalmente la muerte.
4. El pueblo de Macondo pues, aunque muchos acontecimientos no ocurran en este lugar, en los cuatro libros hay referencias a este pueblo como un lugar mítico y legendario.
5. El personaje fundamental del coronel Aureliano Buendía.
6. Otros personajes secundarios comunes: el padre Angel, el padre Antonio Isabel, Rebeca (la viuda de José Arcadio), etc.

García Márquez al escribir *Cien años de soledad* parece que pensó en dos tipos de *público*: en el lector común y en el grupo de amigos, conocidos y familiares que captarán muchas particularidades que escapan al lector medio.

En cuanto al **contexto histórico-social** que refleja la obra, es la historia de Colombia la que se condensa en *Cien años de soledad*, desde su prehistoria:

> El mundo eran tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo

su primitiva vida rural, los numerosos ataques de que fue objeto (comienzo del fragmento propuesto para análisis), hasta llegar al conflicto más importante y al que ocupa una extensión mayor en la novela: las luchas entre liberales y conservadores. Como afirma el historiador. M. Niedergang:

> En Colombia, desde 1830 hasta finales del siglo XIX, la vida política estuvo exclusivamente dominada por la lucha que enfrentaba a liberales y conservadores. Se decía entonces que había pocas diferencias entre unos y otros: los conservadores iban a misa a las 9 de la mañana, mientras que los liberales lo hacían tan sólo a las 10. Hay que creer que esta *boutade* expresa tan sólo en parte la realidad, ya que es una verdadera guerra civil, sangrienta y sin piedad, la que enfrentó a los dos grandes partidos colombianos durante una gran parte del siglo XIX.

La novela parece confirmar esta tesis, pues el coronel Aureliano Buendía, jefe de las fuerzas liberales, advierte con gran lucidez que las diferencias que separan a ambos bandos son mínimas y de que, en realidad, sólo se está luchando por el poder.

El final de la guerra se selló con un pacto entre los bandos, y hasta entonces el resto del mundo no se enteró de que la guerra civil en Colombia había causado más de 200.000 muertos en cinco años.

El poder norteamericano está representado en la novela por la compañía bananera, reflejo de la United Fruit. La política americana en esta época era "Trade, not aid", es decir, instaurar un régimen de explotación que produjera cuantiosos beneficios, pero no financiar industrias de transformación nacionales que pudieran hacer la competencia a las empresas americanas.

Este régimen de explotación aparece fielmente reflejado en *Cien años de soledad*. La compañía bananera se aprovecha sin escrúpulos de hombres y tierras; esta situación desencadena una huelga, que se reprime con gran violencia (mueren unos 3.000 trabajadores acribillados por las ametralladoras). El régimen de explotación es tan grande y los poderes de la compañía tan ilimitados que se llega a demostrar lo indemostrable: la inexistencia de los trabajadores:

> porque la compañía bananera no tenía, ni había tenido nunca, ni tendría jamás trabajadores a su servicio, sino que los reclutaba ocasionalmente y con carácter temporal.

En concreto, el contexto histórico-social se advierte, en el fragmento seleccionado, en los siguientes aspectos:

• *ÉPOCA HISTÓRICA DE COLOMBIA*: incursión del pirata Drake (líneas 1-2). Cultivos tradicionales (Principio del segundo párrafo).

• *FUNDACIÓN DE MACONDO*: "José Arcadio Buendía soñó esa noche que en aquel lugar se levantaba una ciudad ruinosa con casas de paredes de espejo".

• *ÉPOCA POSTERIOR A LA FUNDACIÓN:* el hielo es considerado como un invento desconocido y transformador: "Macondo dejaría de ser un lugar ardiente [...] para convertirse en una ciudad invernal".

Del **contexto literario** ya hemos hablado más arriba cuando nos referíamos a las cuatro obras de García Márquez en las que se encuentra el germen de *Cien años de soledad*. Suzanne Jill Levine, en *El espejo hablado*, se ha ocupado de la génesis de *Cien años de soledad*.

Según esta profesora, además de las experiencias personales vividas por García Márquez con sus abuelos en Aracataca y que constituyen la base de la novela, se advierten en la obra las siguientes influencias o fuentes en sentido amplio:

• Dos antecedentes latinoamericanos: *Hombres de maíz*, de Miguel Ángel Asturias y *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo. En ambas novelas aparece el "realismo mágico" y la fusión entre mito y realidad que se advierte en *Cien años de soledad*.

• Un antecedente europeo: *Diario del año de la peste*, del escritor inglés Daniel Defoe. Se trata de una historia colectiva que nos narra lo sucedido en Londres el año 1665, año de la peste. Al igual que ocurre en la obra de Defoe, en nuestra novela asistimos también a la historia colectiva de la creación y destrucción de Macondo. Incluso este pueblo mítico también sufre una peste: la peste de insomnio que Rebeca trae de tierras desconocidas y que obliga al pueblo a aislarse en cuarentena.

• Un antecedente norteamericano: *¡Absalom, Absalom!*, de William Faulkner, novela que le ofrece a García Márquez la visión de una cultura —la del sur de los Estados Unidos— y de una familia condenadas a la fatalidad.

• Influencias bíblicas: presentes en casi toda la obra, y de mitos clásicos —como el de Edipo—.

ANÁLISIS DE LA HISTORIA

En resumen, *Cien años de soledad* nos cuenta la historia épica de la familia Buendía, desde la fundación de Macondo por José Arcadio Buendía y su mujer Úrsula Iguarán hasta la destrucción total de la ciudad y de la

familia, cinco generaciones más tarde, al cumplirse finalmente la maldición que los amenazaba desde el comienzo: el nacimiento de un hijo con cola de cerdo como consecuencia de las relaciones incestuosas dentro de la familia.

En el fragmento propuesto asistimos a la primera parte de la historia: el casamiento incestuoso y la fundación de Macondo. En concreto, aparecen los siguientes núcleos narrativos:

NÚCLEO A. Incursión del pirata Drake, sus efectos sobre Úrsula Iguarán, bisabuela de la protagonista y traslado de la familia Iguarán al interior del país.

NÚCLEO B. Aparece el tema básico de la novela: Úrsula Iguarán y José Arcadio Buendía son primos. Temores de los familiares ante el casamiento. Antecedentes: unos tíos de ambos ya habían engendrado un hijo con cola de cerdo. No obstante, el casamiento se lleva a efecto, pero no se consuma debido al terror de la esposa, alimentado por su madre. En el pueblo se rumorea que José Arcadio es impotente.

NÚCLEO C. Pelea entre José Arcadio y Prudencio Aguilar a causa del rumor de la poca hombría del primero. Muerte de Prudencio Aguilar. Consumación del matrimonio y aceptación por parte de José Arcadio de todas sus consecuencias.

NÚCLEO D. Constantes apariciones del difunto Prudencio Aguilar. Mala conciencia de los esposos. Decisión de abandonar el lugar para librarse del fantasma de Prudencio Aguilar.

NÚCLEO E. José Arcadio, Úrsula y un grupo de amigos jóvenes como ellos dejan su pueblo natal y emprenden la marcha hacia otras tierras. Nacimiento del hijo primogénito de los Buendía, José Arcadio. Fundación de Macondo.

NÚCLEO F. Vuelta a la época que sirve de soporte al relato. José Arcadio conoce el hielo y su profundo significado. Se ocupa de la educación de sus hijos. Diferencias entre José Arcadio, el primogénito, y Aureliano, su segundo hijo. Úrsula está encinta de su tercer hijo.

En este fragmento ya aparecen dos de los **temas básicos** de la novela: el tema del incesto y el de la fundación de Macondo. *Subtemas*: muerte de Prudencio Aguilar y nacimiento del primer vástago de la familia Buendía.

ANÁLISIS DE LOS PERSONAJES

En el fragmento seleccionado, perteneciente al capítulo segundo, aparecen ya dibujados los principales personajes de la novela. Detengámonos primeramente en los fundadores de la familia Buendía: José Arcadio y Úrsula.

José Arcadio Buendía. El propio texto nos informa de algunas de sus características:

—Era primo de Úrsula.
—Corpulento y voluntarioso.
—Dado a las peleas.
—Poseía la fuerza de un toro.
—Es el fundador de Macondo.

En él se dan las funciones principales que dan origen a la historia:

1. Violación del orden establecido (al casarse con su prima hermana, a pesar de los precedentes que se habían dado en otros parientes que habían engendrado un hijo con cola de cerdo).
2. Crimen (mata a Prudencio Aguilar sin darle tiempo a defenderse).
3. Exilio (abandona su pueblo natal).
4. Fundación de Macondo y de la dinastía Buendía.

José Arcadio Buendía es uno y doble al mismo tiempo: alterna períodos de vida intelectual (reclusión en el laboratorio, educación de sus hijos) con períodos de vida exterior en los que muestra una fuerza e imaginación extraordinarias en la organización de Macondo.

Úrsula Iguarán es la conciencia moral de la familia: se ocupa de que ningún Buendía se case con alguien de su misma sangre. Ella es la que se encarga del mantenimiento material de la familia cuando José Arcadio se dedica a vivir aislado en su mundo. Ejerce un matriarcado sobre sus hijos y será la que perdure más, el ciclo de los cien años de soledad se cumple en este complejo personaje femenino, que encarna la fuerza vital.

En el fragmento también se alude a la **primera pareja de hijos varones**: José Arcadio y Aureliano. José Arcadio (padre) es entero y doble, pero sus hijos son dos, hasta el fin de la estirpe (serán cuatro parejas de hijos a lo largo del relato). Cada uno de los hijos de José Arcadio Buendía asume una de las partes de su padre, configurando narrativamente un plano, que alterna y se opone al otro. Josefina Ludmer, en su admirable trabajo: *Cien años de soledad: una interpretación*, analiza estas parejas de personajes masculinos. Nosotros nos vamos a limitar a reproducir la oposición entre los dos primeros:

AURELIANO	*JOSÉ ARCADIO*
hermano menor, primer ser humano que nació en Macondo (p. 20)	hermano mayor, no nació en Macondo (p. 20)
óseo, pálido (pp. 111, 138)	musculoso, descomunal (p. 83)
ojos penetrantes: intuición, imaginación (definición por lo alto, parte anterior) (pp. 20, 29, 41, 50, 111, 123, 208)	pene extraordinario: fuerza, vigor sexual (definición por lo bajo, parte anterior) (pp. 83-84)
silencioso (pp. 20, 41)	ruidoso (pp. 83, 84)
reclusión, encierro, soledad, trabajo artesanal (pp. 41, 50, 208, 225, 226)	expansión, viajes por mar, no trabajó (p. 84)
ganó mucho dinero como orfebre (p. 50)	vivió de rifas y del amor hasta su matrimonio (p. 84)
enseñó a escribir y a leer a su sobrino Arcadio (y el arte de la platería) y a su esposa Remedios (pp. 70, 100)	inició a su hermano (Aureliano) en la vida sexual (verbalmente) (p. 33)
escribió versos (pp. 63, 68, 111, 112, 121) y los quemó (p. 153)	sedujo mujeres (p. 84)
casó con Remedios, que podría haber sido, por edad, su hija (padre figurado) (p. 75)	casó con Rebeca, su hermana adoptiva, que pudo ser, por edad, su sobrina (p. 86)
casamiento diferido, legalizado por la familia, vivió en la casa materna (pp. 75, 81)	casamiento inmediato, repudiado por los padres, vivió afuera (p. 86)
fecundidad: tuvo 18 hijos, pero no dejó descendencia directa (pp. 187, 207)	tuvo un solo hijo pero dejó descendencia

murió su esposa poco después del matrimonio (p. 80)	murió poco después del matrimonio (pp. 117, 118)
dio dinero y muebles a su hermano José Arcadio cuando éste se casó con Rebeca (p. 86)	salvó la vida de su hermano Aureliano cuando estaba por ser fusilado (p. 115)
participó en la vida política a nivel nacional (comandante general de las tropas liberales) (pp. 93, 94)	participó en la vida "social" de Macondo (diversión, burdeles) (pp. 83, 84)
guerrero (pp. 94, 109, 115, 116, 120, 128, 134, 137, 146, 149)	pacífico, marinero, cazador (pp. 84, 102)
héroe nacional (pp. 94, 113, 119, 146, 186)	anónimo
hizo fusilar a Moncada, jefe conservador, hermano figurado (pp. 129, 139, 140, 141)	fue matado; salvó la vida de su hermano Aureliano (pp. 115, 118)
fabricó pescados de oro (pp. 62, 208, 227)	cazó conejos, liebres, etc. (p. 84)
tomaba café sin azúcar (alimento vegetal), comía poco (pp. 153, 225)	abusaba de la comida, comía carne humana (alimento animal y humano) (pp. 83, 84)
único afecto: por su hermano, fundado en la complicidad, cuando niños (pp. 85, 152)	muchos afectos (p. 83)
luchó por los ideales liberales	se apropió de tierras ajenas, que usurpó: sus títulos fueron legalizados por los conservadores (p. 103)
no lo pudieron ni se pudo matar; murió muy viejo, de muerte natural, orinando (pene) (pp. 112, 120, 149, 155, 229)	murió joven, asesinado, brotó sangre de un oído (cabeza), emanó fuerte olor a pólvora (pp. 117, 118)

ANÁLISIS DEL DISCURSO

El fragmento objeto de nuestro análisis abarca los primeros párrafos del capítulo segundo de la novela. Aunque el autor no numera los capítulos, los blancos que separan un capítulo de otro nos permiten delimitarlos claramente. En estos párrafos predomina la narración, aunque se intercalan pequeños fragmentos dialogados.

El **título** de la obra es connotativo. La "soledad", que es el común denominador de muchas obras de G. García Márquez, reviste variadas formas y motivaciones en esta obra: soledad de la decrepitud, soledad del miedo, soledad del amor, soledad del poder... todo es soledad. Se diría que la soledad es una característica de la familia. Los hijos ilegítimos del coronel Aureliano Buendía se reconocen por su aire de soledad, y ningún miembro de la familia logrará escapar a este destino fatal. Incluso el amor se siente como soledad. El amor es para Petra Cotes y Aureliano Segundo "el paraíso de la soledad compartida" (p. 288) y también lo es para Amaranta-Úrsula y Aureliano Babilonia: "recluidos por la soledad y el amor y por la soledad del amor" (p. 340).

El **punto de vista** que se adopta en la narración es el de un ***autor omnisciente*** que nos narra los hechos en *tercera persona narrativa*. Como han afirmado muchos críticos (por ejemplo, Mario Vargas Llosa: *García Márquez: historia de un deicidio*) García Márquez es un autor demiurgo que consigue, en su novela, crear un mundo total, un mundo autónomo. Y para que la novela sea una realidad autosuficiente, el autor debe estar en ella como Dios en el mundo, presente en todas partes y visible en ninguna. García Márquez es un narrador todopoderoso, omnisciente y ubicuo, que crea un "espejismo" de realidad, que no puede continuar viviendo después de finalizada la novela. Como Dios, aunque lo sabe todo, aunque lo ve todo, el narrador no puede intervenir nunca en el mundo que ha creado.

Sin embargo, no es plenamente objetivo. Al contarnos los acontecimientos, al presentarnos a sus personajes, advertimos sus simpatías y sus fobias. Es decir, el autor no es imparcial y está muy presente en el mundo que ha creado.

En cuanto al **tiempo**, en *Cien años de soledad* aparece un *tiempo total*. En manos de García Márquez el tiempo es como un material moldeable con el que puede hacer lo que quiera. Para conseguir este dominio sobre el tiempo se vale de distintos procedimientos, presentes en el fragmento que nos sirve de base para el comentario:

a) En el núcleo **A** hay una ***analepsis*** o retrospección en la línea del tiempo con respecto a lo que se ha narrado al final del capítulo primero (visita de José Arcadio y sus hijos al circo para conocer el hielo). El autor se retrotrae en el tiempo hasta el siglo XVI, época de las incursiones del pirata Drake. A continuación se nos narran los hechos de los bisabuelos de Úrsula Iguarán de forma lineal.

b) En el núcleo **B** aunque se sigue con la narración de tipo lineal, aparece la técnica de ritmo narrativo del ***resumen***: "Varios siglos más tarde, el tataranieto del criollo se casó con la tataranieta del aragonés". El *tiempo de la historia* es, pues, mayor que el *tiempo del discurso.*

c) Se vuelve al *tiempo del relato primario* con la expresión: "Por eso, cada vez que Úrsula se salía de casillas... saltaba por encima de trescientos años de casualidades, y maldecía la hora en que Francis Drake asaltó a Riohacha..."

d) Con la oración "Eran primos entre sí", se vuelve al tiempo anterior mediante una analepsis.

e) Otra vez se vuelve al pasado cuando se nos cuenta el precedente que se había dado con sus familiares: "Ya existía un precedente tremendo. La tía de Úrsula..."

f) Se cambia nuevamente el tiempo con la expresión: "José Arcadio Buendía, con la ligereza de sus diecinueve años..." que nos introduce nuevamente en la historia de los fundadores de la familia Buendía.

g) En el núcleo C aparece otro **resumen**: "De modo que la situación siguió igual por otros seis meses..." y se nos sigue contando la historia de forma lineal: asesinato de Prudencio Aguilar, apariciones de éste, travesía y fundación de Macondo.

h) Ya en el núcleo **E**, aparece otro cambio temporal, en este caso se trata de una prolepsis o anticipación del futuro: "Años después, durante la segunda guerra civil, el coronel Aureliano Buendía..." que dura hasta: "Sin embargo, la noche en que acamparon junto al río, las huestes de su padre...".

i) El núcleo **F** supone un nuevo cambio en el tiempo: se vuelve al tiempo del relato primario —el que aparece en el primer capítulo de la novela, es decir, descubrimiento del hielo— y ya se deja atrás la historia de la fundación de Macondo, para describirnos las características contrapuestas de los dos primeros hijos.

Obsérvese cómo se producen constantes cambios temporales, que nos dan la sensación de ese dominio sobre el tiempo al que nos hemos referido más arriba. El tiempo no existe fuera de su autor.

Otros recursos de carácter temporal que figuran en la novela son:

1) *Comparaciones:* hay constantes comparaciones entre los personajes, que consiguen hacernos recordar lo que ya sabemos. Con ellas se sitúa lo pasado en el plano presente:

> La buscó sin piedad, con la temeridad atroz con que José Arcadio Buendía atravesó la sierra para fundar a Macondo, con el orgullo ciego con que el coronel Aureliano Buendía promovió sus guerras inútiles, con la tenacidad insensata con que Úrsula aseguró la supervivencia de la estirpe, así buscó Aureliano a Fernanda... (p. 181).

2) *Resúmenes:* los resúmenes de lo que ha ocurrido antes son numerosos y tienen una función mnemotécnica. Así, el resumen de las tendencias incestuosas de Amaranta, nos permite traer a la memoria lo que ha sido narrado extensamente con anterioridad:

> Había tratado de hundirlos en la pasión pantanosa que se permitió con su sobrino Aureliano José, y había tratado de refugiarse en la protección serena y viril del coronel Gerineldo Márquez, pero .no había conseguido derrotarlos ni con el acto más desesperado de su vejez, cuando bañaba al pequeño José Arcadio tres años antes de que lo mandaran al seminario, y lo acariciaba, no como podía hacerlo una abuela con su nieto, sino como lo hubiera hecho una mujer con un hombre... (p. 237).

3) *Repeticiones:* en *Cien años de soledad* todo son repeticiones: los personajes se parecen entre sí, realizan las mismas acciones, tienen las mismas aficiones e inclinaciones, incluso, llevan los mismos nombres:

> —¿Qué quería? —murmuró— el tiempo pasa.
> —Así es —dijo Úrsula—, pero no tanto.
> Al decirlo, tuvo conciencia de estar dando la misma réplica que recibió del coronel Aureliano Buendía en su celda de sentenciado, y una vez más se estremeció con la comprobación de que el tiempo no pasaba, como ella lo acababa de admitir, sino que daba vueltas en redondo (p. 284).

En el fragmento seleccionado aparecen *espacios* diferentes donde ocurren los hechos. En primer lugar figura la zona de Riohacha cercana al mar, espacio abierto que propicia las incursiones de los piratas ingleses y la actitud y el temor de la bisabuela de Úrsula. Ello provoca un cambio de espacio, ya que su marido traslada a su familia a la sierra y construye un espacio cerrado, un dormitorio sin ventanas, para impedir la entrada de los piratas de las pesadillas.

En ese mismo espacio serrano ocurre otro hecho decisivo —el asesinato de Prudencio Aguilar— que obliga a los protagonistas a huir nuevamente de él para asentarse definitivamente en un espacio mágico, Macondo, que es donde van a transcurrir los cien años de soledad de la familia. Por lo tanto, los enclaves espaciales se relacionan íntimamente con la estructura temporal y con la trama. No son sólo el marco en que suceden los acontecimientos de la acción, sino que influyen en el destino de los personajes.

Pasemos, finalmente, a los *recursos literarios y estilísticos* que aparecen en el fragmento objeto de nuestro análisis. En primer lugar, nos sorprende el afán de G. García Márquez por contárnoslo todo: lo maravilloso, lo cotidiano, lo increíble, lo sobrenatural... y todo ello con el mismo tono y confundiendo y mezclando las categorías: lo sobrenatural puede parecer cotidiano y a la inversa. Este "realismo mágico" se advirte en varias partes del texto:

En el núcleo **A**, ya se advierte la mezcla de lo cotidiano y lo sobrenatural al narrarnos que el bisabuelo de Úrsula "le construyó a su mujer un dormitorio sin ventanas para que no tuvieran por donde entrar los piratas de sus pesadillas".

En el núcleo **D** otra vez aparece el fenómeno con la mayor naturalidad: Úrsula se encuentra con el muerto Prudencio Aguilar que estaba "tratando de cegar con un tapón de esparto el hueco de su garganta". En este mundo tan particular de *Cien años de soledad* no hay una frontera definida entre la vida y la muerte. En la novela los muertos incluso envejecen al ritmo de los vivos y conviven con ellos.

En el núcleo **E** también aparece lo maravilloso en el sueño que tiene José Arcadio: "Preguntó qué ciudad era aquella, y le contestaron con un nombre que nunca había oído, que no tenía significado alguno, pero que tuvo en el sueño una resonancia particular: Macondo".

El tema de la *predestinación* de los personajes viene expresado en el apartado **B** con la expresión: "Aunque su matrimonio era previsible desde que vinieron al mundo..."

Las resonancias bíblicas aparecen en el núcleo **E**: "Varios amigos de José Arcadio Buendía, jóvenes como él, embullados con la aventura... cargaron con sus mujeres y sus hijos *hacia la tierra que nadie les había prometido*".

El lenguaje de esta primera parte de la obra ofrece una gran sencillez, que, poco a poco, se va complicando a medida que avanza la novela. En el fragmento alternan un lenguaje realista, que es el predominante, con otro lenguaje más poético como se advierte a finales del núcleo **D** cuando nos narra

la *soledad* en que "vive" Prudencio Aguilar. Obsérvese el uso de ***epítetos*** y el ***paralelismo sintáctico***:

> Lo atormentaba la *inmensa* desolación con que el muerto lo había mirado desde la lluvia, la *honda* nostalgia con que añoraba a los vivos, la ansiedad con que registraba la casa....

II. TEXTOS Y ACTIVIDADES

1. A partir del siguiente texto, aplique el método propuesto de análisis de la novela.

BENNY NO FUE este semestre a la Universidad de Puerto Rico, ni fue el otro. Benny destacaba los libros en la trinchera del sobaco y confiaba en que el conocimiento le llegara por el fenómeno de ósmosis: ¡qué mamey! Ejemplo: Benny, asustado porque mañana por la mañana tomará un examen final, se deposita esta noche en la Sala de Resúmenes de la Biblioteca General de la Universidad de Puerto Rico: o sea que si *Don Quijote de la Mancha* viene en tamaño familiar de veinte páginas yo no voy a gastar la vida leyendo el de verdad: o sea que yo aprendí de niño que los libros se quedan y uno se va, o sea que yo no soy un estofón, o sea que yo soy un tipo listo, o sea que en sexto grado me decían Benny Listerine. Benny volvía a la casa con los bolsillos llenos de des y efes: Mami de Benny decía: antes con un donativo para restaurar el altar tal de la Purísima o La Altagracia se arreglaba el majadero asunto de las notas: por eso yo estoy de acuerdo con una elegante Asociación de Padres y Maestros de Niños Universitarios. Papito Papitín decía: celebrar en fecha a convenir un get together de maestros en el molto bello jardino de tu Mamá: get together con mozos uniformados, cold cuts de *La Rotisserie,* toneles de Beaujolais y Lambrusco espumoso: get together que cargo a mis gastos de representación senatorial. O sea que los maestros de la Universidad de Puerto Rico la han cogido conmigo: o sea que cuento chino la Universidad de Puerto Rico, basura en tarjetitas. O sea que hay que copiar tanto que duele la mano. O sea composiciones sobre los fenicios que inventaron el arte de salar el pescado, libros gordos y algunos maestros quieren que no piense. O sea que yo pienso que si uno piensa se le acaba el pienso y después cómo piensa lo que le falta por pensar. O sea que la Universidad de Puerto Rico está controlada por los fupistas, los marxistas, los comunistas, los fidelistas, los maoístas, tantos istas que perdona que yo insista en la pista.

O SEA QUE de dónde salió ese enano de carro choferado por choferito negrito: se puede en un Volkswagen; esa cucaracha de carro que se pega cucarachamente a la goma trasera izquierda de mi maquinón de maquinones. Ferrari panita: qué es esto que es, Ferrari panita: dile a ese Volkswagen que no se meta contigo porque eso es meterse conmigo. O sea que ¿te atreverás? ¿Se atreverá el Ferrari a monoxidar a su enemigo trasero a preguntarle ¿qué tengo yo que mi amistad procuras? O sea que ahora sí que me salvé yo. O sea que no puedo soltar el freno ni para rascarme la puntita del. O sea que qué pugilateo se trae ese carrito. O sea que ese Volkswagen es un osado de tamaño y el choferito negrito mira lo que hace. Lo que hace es que suelta el guía para intentar tocarle el trozo de joyo a una enfermerita que le ha puesto

el trozo de joyo en la cara: casi. O sea que qué carajo pasa allí alante que los carros no se. O sea que esta calle es tan tan y ese enano de carro quiere pasarme. O sea que qué es lo que quiere: gritado. Sapristi: abracadabra de Hércules Poirot: otro enano que se pega por la goma trasera derecha de mi maquinón de maquinones y: racimo de puñetas y repuñetas, sarta de coños y recoños: tras el Ferrari, como si fuese acompañamiento nupcial numeroso, enfilan dos docenas de Volkswagen: si Benny leyera los periódicos se enteraría.

O SEA PAPI que lo mío es que mi Ferrari se sienta bien en Puerto Rico, que lo mío es que mi Ferrari tenga un ambiente cheverón en Puerto Rico, que lo mío es que mi Ferrari no se vaya a acomplejar porque le falta, porque no tiene la autostrada que construyó para el deslizamiento de los Ferrari el inmortal Benito Mussolini: oído y celebrado en cátedra fascista: mucho de cizaña hubo por parte de uno que otro noble, herido porque su heráldica no resistió el examen del *Almanach Gotha*, muchas incidencias hubo por parte de uno que otro pariente lejanísimo de Claretta Petacci. Pero la obra sustantiva y adjetiva está a la vista de todos, pero el esplendor sustantivo y adjetivo de la Roma eterna salvada por el Duce está a la vista de todos: el hecho de que Luigi Pirandello fuera fascista comprueba la solvencia moral del fascismo, el hecho escueto de que Ezra Pound fuera fascista comprueba la solvencia moral del fascismo. Fellini, Bertolucci, Moravia: pagliacci, bambolotti, cochi di mamma.

BENNY OCUPA LAS mañanas en el lustre meticuloso de su Ferrari. Un cuidado pormenorizado con atención atenta a los guardafangos, los parabrisas, los tapabocinas, los aros, la capota: atención atenta con amonia para el brillado, cera para la carrocería, aspiradora para los asientos, escobilla para los rincones inaccesibles a la aspiradora. La gran tarea toca a su fin cuando la carrocería lanza cuchillos de luz por toda la marquesina. Benny almuerza en el comedor de diario habilitado en un rincón sobrante de la gran cocina: mimbre y cristal y cestones de frutas del cosecho inmediato y pareja de almireces. El comedor de diario habilitado en la cocina se separa de la marquesina enrejada que acomoda tres carros por un ventanal que oculta treinta o cuarenta celosías: o sea que me gusta que mi Ferrari me vea comiendo, o sea que me gusta ofrecerle cucharaditas de comida a mi Ferrari. O sea que el Ferrari me dice que no quiere comida porque el Ferrari tiene un tigre en el tanque: jipea, rojos los cachetes, ríe. Benny ocupa las tardes en llevar al Ferrari de San Juan a Caguas y de Caguas a San Juan. Benny ocupa las noches en acostarse, arroparse y rezar.

FERRARI NUESTRO QUE estás en la marquesina, santificado sea Tu Nombre. Tirado en una cama anchísima, dos plazas, reflejado en un espejo que decora una pared larga, Benny descubre la fofa desnudez de su cuerpo: unos chichos magros caen por la cintura, un cuerpo que anuncia ramales de grasa por las flexiones. Soba que te soba, un jugueteo por las bolas, como el

que no quiere la cosa se plancha los muslos. Lista la erección, Benny coloca en la orilla de la cama un ejemplar del *Mundo* de ayer. Dale que te dale que te dale que te dale: ayyyyyyyyyy.

(Luis Rafael Sánchez: *La guaracha del Macho Camacho*)

11. El cuento como género literario

I. TEORÍA

El cuento

Al igual que ocurre con la novela, son muchas las definiciones que se han dado de ***cuento***. Así, para Seymour Menton, en el prólogo a *El cuento hispanoamericano:*

> El cuento es una narración fingida, en todo o en parte, creada por un autor, que se puede leer en menos de una hora y cuyos elementos contribuyen a producir un solo efecto.

En esta definición ya aparecen los elementos fundamentales del ***cuento literario:***

- Narración
- ficticia
- creada por un autor (no procedente de la tradición)
- de poca extensión
- que produce un solo efecto, es decir, concentra la atención del lector en una sola impresión como consecuencia de una única intuición que es la que ha experimentado el autor al redactarlo.

Por su parte, M. Baquero Goyanes, en *El cuento español del siglo XIX,* afirma:

> El cuento es un precioso género literario que sirve para expresar un tipo especial de emoción, de signo muy semejante a la poética, pero que no siendo apropiada para ser expuesta poéticamente, encarna en una forma narrativa, próxima a la de la novela, pero diferente de ella en la técnica y en la intención. Se trata, pues, de un género intermedio entre poesía y novela, apresador del matiz semipoético, seminovelesco, que sólo es expresado en las dimensiones del cuento.

Esta definición también incide en el efecto que produce el cuento en el lector: provoca en él una emoción parecida a la de la poesía lírica, aunque la técnica y la intención sean diferentes.

Finalmente, Julio Cortázar, al que se deben algunos de los más importantes cuentos contemporáneos, en su artículo "Algunos aspectos del cuento", al comparar la novela y el cuento subraya como primer rasgo de este último la noción de "límite físico". El cuento es breve, condensado, corto. Es precisamente en esa evidencia donde radica la singularidad del género: si la novela es un desarrollo acumulativo de elementos, a través de una temporalidad extendida, el cuento, por el contrario, debe, igual que la foto:

> escoger y limitar una imagen o un acaecimiento que sean *significativos*, que no solamente valgan por sí mismos, sino que sean capaces de actuar en el espectador o en el lector como una especie de *apertura*, de fermento que proyecta la inteligencia y la sensibilidad hacia algo que va mucho más allá de la anécdota visual o literaria.

Desde el punto de vista de la recepción del lector, si la novela "acumula progresivamente sus efectos" en éste, el cuento, en cambio, concentra la impresión en un efecto casi de golpe, de K.O. Y para lograr esa condensación y concentración significativa, el cuento ha de eliminar todo elemento "gratuito, permanente, meramente decorativo". El cuento ha de conseguir "esa fabulosa apertura de lo pequeño hacia lo grande... Todo cuento [. . .] es como la semilla donde está durmiendo el árbol gigantesco. "

Para lograr esa calidad, el episodio elegido ha de ser "excepcional", debe funcionar como "símbolo", debe poseer esa "misteriosa propiedad de irradiar algo más allá de sí mismo" y debe, para ser bueno, quebrar "sus propios límites en esa explosión de energía espiritual que ilumina bruscamente algo que va mucho más allá de la anécdota que cuenta. "

Clases de cuento

En principio, se pueden distinguir dos clases de cuento: el ***cuento popular, tradicional o maravilloso*** y el ***cuento literario.***

El ***cuento tradicional*** se remonta a épocas y pueblos primitivos y, posteriormente, se divulgó en forma de recopilaciones sistemáticas: las de Perrault (s. XVII) o las de los hermanos Grimm (s. XIX). Este tipo de cuentos no sólo ha dado origen a múltiples imitaciones a través de los siglos, sino que también ha provocado el nacimiento del denominado ***cuento infantil.***

El ***cuento literario*** es más reciente. Sus primeros cultivadores fueron el infante Don Juan Manuel (*Conde Lucanor*) y Boccaccio (*Decamerón*). El cuento literario es el punto de partida del ***cuento moderno y contemporáneo***. Tras el

apogeo de este tipo de cuentos, propiciado por las aportaciones de Poe, Hoffmann, Maupassant, Chéjov, etc., el cuento ha ido adquiriendo las características de algunos movimientos literarios, surgiendo así ***cuentos realistas, naturalistas, criollistas, modernistas, de realismo mágico***, etcétera.

A su vez, los cuentos ***populares o tradicionales*** se pueden subdividir en múltiples clases. Quizás la clasificación más completa sea la trazada por Stith Thompson (*The challenge of Folklore*), que distingue nueve tipos:

1) ***Cuentos de hadas o maravillosos.*** Son relatos desarrollados en un mundo irreal o fantástico, de origen popular y transmisión oral. Sus personajes poseen poderes excepcionales.

2) ***"Novellas"***. Su acción transcurre en un mundo real y definido. A este tipo pertenecen los cuentos recopilados en el *Panchatantra* hindú, *Las mil y una noches*, el *Decamerón* y *El patrañuelo*, de Juan de Timoneda (s. XVII).

3) ***Cuentos heroicos.*** Se relacionan con las formas anteriores, pero se diferencian de ellas porque relatan hazañas de héroes reales o imaginarios.

4) ***Narraciones o leyendas locales.*** Relatan hechos extraordinarios vinculados a un lugar, edificio, accidente geográfico, etcétera.

5) ***Cuentos etiológicos.*** Son los que tratan de explicar el origen de algo: objetos, forma de un animal, etcétera.

6) ***El mito.*** Su acción ocurre en un tiempo anterior al presente y suelen tener una significación religiosa.

7) ***Cuentos de animales.*** Se limitan a narrar la astucia o estupidez de algún animal con propósito de divertir. El *Roman de Renart* o libro de los cuentos del zorro es un ejemplo en la literatura francesa medieval.

8) ***Fábulas.*** Cuentos de animales —a veces también de hombres— cuya finalidad es docente, expresada en una **moraleja** que resume la enseñanza.

9) ***Los chistes.*** Relatos cortos, divertidos, generalmente cómicos, satíricos u obscenos.

Cuento popular frente a cuento literario

Las principales diferencias entre el ***cuento popular*** y el ***cuento literario*** se pueden advertir en el siguiente cuadro:

CUENTO POPULAR	*CUENTO LITERARIO*
1. Sucesión de episodios	1. Se relata un suceso único
2. Los episodios se subordinan al personaje	2. Un suceso es más importante que el personaje
3. Se sitúa en otro tiempo y espacio	3. Se encuadra en la realidad del autor
4. Resuelve problemas y conflictos con el castigo del ofensor y la recompensa de la víctima	4. Interroga la realidad y plantea problemas y conflictos
5. Carácter impersonal del lenguaje empleado	5. Carácter personal del lenguaje empleado
6. Transmisión oral	6. Transmisión escrita
7. Autor desconocido	7. Autor conocido
8. Prevalece un solo punto de vista narrativo	8. No prevalece un solo punto de vista narrativo
9. Lenguaje popular	9. Lenguaje culto
10. El desenlace de la historia es feliz	10. No siempre el desenlace de la historia es feliz

Morfología del cuento maravilloso

El investigador ruso VLADIMIR PROPP (1895-1970) se dedicó al estudio del folklore de su país y advirtió que en los cuentos maravillosos rusos, aunque muy variados en cuanto a su asunto o argumento, se repetían ciertas **funciones** narrativas, entendidas éstas como **la acción del personaje desde el punto de vista de su significado en el desarrollo de la intriga.** Estas funciones son independientes del personaje que las lleva a cabo. En su obra *Morfología del cuento* (1928), Propp distingue treinta y una funciones cuya sucesión cronológica es siempre la misma, aunque no siempre se dan todas en el mismo cuento. He aquí las funciones que distingue:

1. **Ausencia:** alguno de los personajes se va.
2. **Prohibición:** se prohíbe algo al personaje principal.
3. **Infracción:** se falta a la prohibición.

4. **Investigación:** el agresor del personaje principal (madrastra, bruja, hada), aparece investigando algún hecho.

5. **Información:** el agresor recibe informes sobre su víctima.

6. **Engaño:** el agresor intenta engañar a su víctima para apoderarse de ella o de sus bienes.

7. **Sumisión:** la víctima se deja engañar y ayuda así a su enemigo a pesar suyo.

8. **Traición:** el agresor daña a uno de los miembros de la familia o le causa perjuicios.

9. **Mandamiento:** se divulga la noticia de la fechoría o de la carencia, se dirigen al héroe con una pregunta o una orden, se le llama o se le hace partir.

10. **Decisión del héroe:** el héroe buscador acepta o decide actuar.

11. **Partida:** el héroe se va de su lugar.

12. **Asignación de una prueba:** el héroe sufre una prueba, un cuestionario, un ataque, etc., que le preparan para la recepción de un objeto o de un auxiliar mágico.

13. **Afrontamiento de la prueba:** el héroe reacciona ante las acciones del futuro donante.

14. **Recepción del objeto mágico:** el objeto mágico pasa a disposición del héroe.

15. **Traslado espacial:** el héroe es transportado, conducido o llevado cerca del lugar donde se halla el objeto de su búsqueda.

16. **Combate:** el héroe y su agresor se enfrentan en un combate.

17. **Marca:** el héroe recibe una marca, una señal.

18. **Victoria:** el agresor es vencido.

19. **Liquidación de la falta:** la fechoría inicial es reparada o la carencia colmada.

20. **Retorno:** el héroe regresa.

21. **Persecución:** el héroe es perseguido por el agresor vencido.

22. **Socorro:** el héroe es auxiliado por algo en la persecución de que es víctima.

23. **Llegada de incógnito:** el héroe llega de incógnito a su casa o a otra comarca.

24. **Pretensiones engañosas:** un falso héroe reivindica para sí pretensiones engañosas.

25. **Tarea difícil:** se propone al héroe una tarea difícil.

26. **Tarea cumplida:** la tarea es realizada.

27. **Reconocimiento:** el héroe es reconocido.

28. **Revelación del traidor:** el falso héroe o el agresor, el malvado queda desenmascarado.

29. **Revelación del héroe:** el héroe recibe una nueva apariencia.

30. **Castigo:** el falso héroe o el agresor es castigado.

31. **Bodas:** el héroe se casa y asciende al trono.

Estructura y técnica del cuento

El cuento, lo mismo que la novela, se estructura en **exposición, nudo** y **desenlace,** pero así como en la novela estas tres partes suelen tener una extensión aproximadamente igual, en el cuento existe una preponderancia del **nudo** o núcleo más significativo.

En cuanto a la técnica narrativa, a primera vista, no parece que haya más diferencias con la novela que las puramente cuantitativas: los recursos técnicos en el cuento son los mismos que en la novela, aunque por su extensión se prestan menos al experimentalismo. Uno y otro género se pueden narrar en primera o tercera persona, pueden contener diálogos, descripciones, utilizar el monólogo interior o experimentar con el tiempo.

No obstante, el problema de las técnicas narrativas aplicadas al cuento es más complejo de lo que pudiera parecer, debido al proceso de reducción o de condensación que es consustancial al cuento. Estudiemos las principales diferencias con la novela:

1. Las *descripciones* en una novela pueden ocupar muchas páginas, pero en el cuento no puede ocurrir así. No es que no pueda haber descripciones en el cuento, lo que ocurre es que el paisaje se incorpora no como algo sobrepuesto, sino formando parte imprescindible del argumento.

2. Lo mismo ocurre con el *uso del diálogo.* Lo normal es que el diálogo no tenga en el cuento el alcance que posee en la novela. El diálogo en la novela sirve principalmente para darnos a conocer la psicología de los personajes. En el cuento sucede lo mismo, pero como el autor no dispone de tiempo, de páginas para realizar un lento análisis, el diálogo debe estar subordinado a la trama, al núcleo anecdótico del cuento.

3. En cuanto al tratamiento del *tiempo del discurso* también es diferente. El novelista, porque dispone de muchas páginas, puede disponer lentamente los elementos temporales y emplearlos libremente. En el cuento el tiempo se siente más como límite que como libertad. El cuentista podrá narrar hechos de muy breve duración y, por el contrario, condensar años en muy pocas páginas, pero siempre el uso del tiempo vendrá determinado por los límites

impuestos por sus reducidas dimensiones. Y precisamente en esos límites está la fuerza, la tensión estética y emocional que nos produce un buen cuento.

4. Existe una *temática* que parece propia del cuento. La perfecta adecuación entre forma y tema que exige el cuento y la poética intuición que está en su origen están lejos del quehacer lento y meditado de la novela, marcado por el juego de tensiones y treguas. En la creación de un cuento sólo hay tensión.

El cuento latinoamericano

Los autores latinoamericanos actuales han imprimido al cuento contemporáneo una gran vitalidad propia. En Latinoamérica el cuento viene a ser el taller donde se han iniciado en la literatura gran parte de sus grandes novelistas. Además, el público latinoamericano es más aficionado y versado en el arte del cuento que el europeo.

Los críticos señalan tres acontecimientos que han influido directamente en la configuración actual del cuento latinoamericano:

a) El Naturalismo, capaz de convertir en creación artística la más sórdida realidad.

b) El Modernismo, que concede importancia a la belleza formal.

c) La narrativa surgida de la Revolución mexicana, que impone un tipo de escritura más "revolucionaria", que rompe con los rígidos moldes del género.

A partir de 1940 surge la obra de tres maestros del género: Jorge Luis Borges (*Ficciones,* 1944), Julio Cortázar (*Bestiario,* 1951) y Juan Rulfo (*El llano en llamas,* 1953). También es importante la obra cuentística de Horacio Quiroga, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, etcétera.

En Puerto Rico destacan Abelardo Díaz Alfaro, José Luis González, René Marqués, Pedro Juan Soto, Emilio Díaz Valcárcel, Luis Rafael Sánchez, Manuel Ramos Otero, Rosario Ferré y Ana Lydia Vega, entre otros.

II. TEXTOS Y ACTIVIDADES

EL CUENTO Y LA POESÍA

Un cuento es fundamentalmente un tema que sólo parece admitir, con plena eficacia estética, la forma del relato breve. Ese tema es aislable, susceptible de ser contado con otras palabras, a diferencia de lo que ocurre con los motivos propios de los poemas en prosa, tan ligados a la rítmica expresión que los recubre, que resultan poco menos que indespegables de ella. Cualquier lector del antes citado *¡Adiós, Cordera!* puede resumir oralmente el relato, contarlo ante un auditorio, y a poca habilidad que tenga, es muy posible que logre provocar cierta emoción, que nunca podrá ser la suscitada por la lectura misma del cuento, pero que revela con suficiente claridad cómo gran parte de la fuerza del relato reside en el hallazgo del tema.

El cuento suele herir la sensibilidad de un golpe, puesto que también suele concebirse súbitamente, como en una iluminación. Decía Marcel Prévost, con referencia a los cuentos de Maupassant, que la excelencia de su composición aparece tan clara "que la mirada y la memoria del lector la reflejan de pronto".

Si la memoria del lector recuerda el cuento de pronto, de una vez, es porque en el cuento no hay digresiones ni personajes secundarios; es porque el cuento es argumento, ante todo.

De una novela se recuerdan situaciones, momentos, descripciones, ambientes, pero no siempre el argumento. ¡Cuántos lectores de *La Cartuja de Parma*, por ejemplo, habrán olvidado, con el paso del tiempo, la trama general de la novela stendhaliana, pero no, quizás, el extraordinario episodio de la batalla de Waterloo vivido por Fabrizio del Dongo, sin apenas haberse enterado del alcance de tal hecho histórico!

Un cuento se recuerda íntegramente o no se recuerda. Todo esto parece sugerir que mientras las peripecias de una novela pueden complicarse, no sucede lo mismo en el cuento, cuya trama ha de poseer el suficiente interés como para ser captada —y por ende, recordada— de golpe, sin pecar nunca de enmarañada, como una novela en síntesis. Es condición ésta que revela la dificultad del cuento, ya que su autor no puede utilizar los recursos normales de la novela, de suspender una acción e introducir otra, y volver a aquélla al cabo de muchas páginas; de desorientar al lector en cuanto a la conducta de los personajes; de hacer funcionar, a lo largo de la dilatada narración, unos núcleos polarizados del interés del lector, etc. En el cuento los tres tiempos o momentos de las viejas preceptivas —exposición, nudo y desenlace—están tan apretados que casi son uno solo. El asunto, la situación, el tema ha de ser sencillo y apasionante a la vez. El lector de una novela podrá, quizá, sentirse defraudado por el primer capítulo, pero tal vez el segundo capte su atención.

En el cuento no hay tiempo para eso: desde las primeras líneas ha de atraer la atención del lector. Si éste no *entra* entonces en el relato, es muy probable que tal situación se mantenga hasta la lectura de la última línea. [...]

Dijimos ya que el tema, el asunto de un cuento se concebía rápidamente, de una vez, como en una iluminación. La novela exige lenta meditación, un ir añadiendo incidencias a la idea inicial. Y si lo normal en la realización de un cuento es que éste se escriba de una vez, poco menos que de un tirón, la normal elaboración de una novela exige días y días, meses y aun años.

La génesis del cuento, concebido así brusca, súbitamente, se asemeja a la de la poesía. Doña Emilia Pardo Bazán, que por el número y calidad de sus cuentos era testigo excepcional, escribió en el prólogo de sus *Cuentos de amor* (1808): "Noto particular analogía entre la concepción del cuento y la de la poesía lírica: una y otra son rápidas como un chispazo y muy intensas —porque a ello obliga la brevedad, condición precisa del *cuento*—. Cuento original que si no se concibe de súbito, no cuaja nunca. Días hay —dispensa, lector, estas confidencias íntimas y personales— en que no se me ocurre ni un mal asunto de cuento, y horas en que a docenas se presentan a mi imaginación asuntos posibles, y al par siento impaciencia de trasladarlos al papel. Paseando o leyendo; en el teatro o en ferrocarril; al chisporroteo de la llama en invierno y al blanco rumor del mar en verano, saltan ideas de cuentos con sus líneas y colores, como las estrofas en la mente del poema lírico, que suele concebir de una vez el pensamiento y su forma métrica."

La semejanza entre la concepción del cuento y la de la poesía es, probablemente, la que en 1944 hizo decir a *Azorín* que "el cuento es a la prosa lo que el soneto al verso".

(Mariano Baquero Goyanes: *Qué es la novela-Qué es el cuento*)

Cuestiones

a) Comente, a partir del texto, las diferencias entre el cuento y la novela.
b) ¿En qué se parecen la génesis del cuento y la de la poesía lírica?

---

2. He aquí una definición de cuento debida al estudioso Carlos Mastrángelo. A partir de ella extraiga seis características del género.

El cuento es una serie breve y escrita de incidentes. De ciclo acabado y perfecto como un círculo. Siendo muy esencial el argumento, el asunto o los incidentes en sí. Trabados éstos en una única e ininterrumpida hilación. Sin

grandes intervalos de tiempo y espacio. Rematados por un final imprevisto, adecuado y natural.

---

3. Enumere y defina las diversas clases de cuentos populares o tradicionales que distingue S. Thompson.

4. Distinga las características del cuento popular (C.P.) de las del cuento literario (C.L.).

a) El desenlace de la historia es feliz ————
b) No siempre el desenlace de la historia es feliz ————
c) Transmisión escrita ————
d) Transmisión oral ————
e) Lenguaje culto ————
f) Lenguaje popular ————
g) Los episodios se subordinan al personaje ————
h) Un suceso es más importante que el personaje ————
i) No prevalece un solo punto de vista narrativo ————
j) Prevalece un solo punto de vista narrativo ————
k) Sucesión de episodios ————
l) Se relata un suceso único ————

5. ¿Cuáles son los tres acontecimientos que, según los críticos, han influido en la configuración del cuento latinoamericano?

12. Análisis y comentario de un cuento literario contemporáneo

I. TEORÍA

Metodología para el análisis de un cuento

I. FASE PRELIMINAR
- I. 1. Lectura estética.
- I. 2. Lectura comprensiva y reflexiva.

II. EL CUENTO Y SU CONTEXTO
- II. 1. Relaciones cuento/autor.
- II. 2. " " /receptor o receptores.
- II. 3. " "/contexto histórico-social.
- II. 4. " "/contexto literario.

III. ANÁLISIS DE LA HISTORIA
- III. 1. Determinación de la *historia* o *asunto*.
- III. 2. Formulación del *tema* o complejo temático.
- III. 3. Tipo de cuento: popular, literario, realista, fantástico...
- III. 4. Intencionalidad del autor: ética, didáctica, estética, crítica, humorística...

IV. ANÁLISIS DE LOS PERSONAJES
- IV. 1. Personajes principales. Su caracterización: reales, tipos, símbolos.
- IV. 2. Personajes secundarios. Caracterización e importancia en el desarrollo de la intriga.

V. ANÁLISIS DEL DISCURSO
- V. 1. Estructura externa: párrafos, bloques narrativos, secuencias, capítu-* los.
- V. 2. Determinación de la introducción, desarrollo y desenlace.
- V. 3. Forma expresiva: prosa, verso; narración, descripción, diálogo.
- V. 4. El título. Su significado y función.
- V. 5. Transformación de la historia en discurso.
  - V. 5. 1. Modalización o punto de vista.
    - V. 5. 1. 1. Tipo de narrador.
    - V. 5. 1. 2. Persona o personas narrativas.
  - V. 5. 2. Temporalización.

V. 5. 2. 1. Equivalencia entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso. Técnicas de ritmo narrativo.
V. 5. 2. 2. Orden de la narración.
V. 5. 2. 2. 1. Temporalización lineal.
V. 5. 2. 2. 2. Temporalización anacrónica:
—Analepsis.
—Prolepsis.
V. 5. 3. Espacialización. Determinación de los enclaves espaciales que aparecen en el discurso y su relación con la estructura temporal y con los personajes.
Ambiente: de angustia, misterio, paz, amor...
V. 6. Recursos estilísticos y literarios.

APLICACIÓN DE LA METODOLOGÍA PROPUESTA AL CUENTO *EMMA ZUNZ*, DE JORGE LUIS BORGES

(1) El catorce de enero de 1922, Emma Zunz, al volver de la fábrica de tejidos Tarbuch y Loewenthal, halló en el fondo del zaguán una carta, fechada en el Brasil, por la que supo que su padre había muerto. La engañaron, a primera vista, el sello y el sobre; luego, la inquietó la letra desconocida. Nueve o diez líneas borroneadas querían colmar la hoja; Emma leyó que el señor Maier había ingerido por error una fuerte dosis de veronal y había fallecido el tres del corriente en el hospital de Bagú. Un compañero de pensión de su padre firmaba la noticia, un tal Fein o Fain, de Río Grande, que no podía saber que se dirigía a la hija del muerto.

(2) Emma dejó caer el papel. Su primera impresión fue de malestar en el vientre y en las rodillas; luego de ciega culpa, de irrealidad, de frío, de temor; luego, quiso ya estar en el día siguiente. Acto continuo comprendió que esa voluntad era inútil porque la muerte de su padre era lo único que había sucedido en el mundo, y seguiría sucediendo sin fin. Recogió el papel y se fue a su cuarto. Furtivamente lo guardó en un cajón, como si de algún modo ya conociera los hechos ulteriores. Ya había empezado a vislumbrarlos, tal vez ya era la que sería.

(3) En la creciente oscuridad, Emma lloró hasta el fin de aquel día el suicidio de Manuel Maier, que en los antiguos días felices fue Emanuel Zunz. Recordó veraneos en una chacra, cerca de Gualeguay, recordó (trató de recordar) a su madre, recordó la casita de Lanús que les remataron, recordó los amarillos losanges de una ventana, recordó el auto de prisión, el oprobio, recordó los anónimos en el suelo sobre "el desfalco del cajero", recordó (pero eso jamás lo olvidaba) que su padre, la última noche, le había jurado que el ladrón era Loewenthal. Loewenthal, Aarón Loewenthal, antes gerente de la fábrica y ahora uno de los dueños. Emma, desde 1916, guardaba el secreto. A nadie se lo había revelado, ni siquiera a su mejor amiga, Elsa Urstein. Quizá rehuía la profana incredulidad; quizá creía que el secreto era un vínculo entre ella y el ausente. Loewenthal no sabía que ella sabía; Emma Zunz derivaba de ese hecho ínfimo un sentimiento de poder.

(4) No durmió aquella noche, y cuando la primera luz definió el rectángulo de la ventana, ya estaba perfecto su plan. Procuró que ese día, que le pareció interminable, fuera como los otros. Había en la fábrica rumores de huelga; Emma se declaró, como siempre, contra toda violencia. A las seis, concluido el trabajo, fue con Elsa a un club de mujeres, que tiene gimnasio y pileta. Se inscribieron; tuvo que repetir y deletrear su nombre y su apellido, tuvo que festejar las bromas vulgares que comentan la revisación. Con Elsa y

con la menor de las Kronfuss discutió a qué cinematógrafo irían el domingo a la tarde. Luego, se habló de novios y nadie esperó que Emma hablara. En abril cumpliría diecinueve años, pero los hombres le inspiraban, aún, un temor casi patológico... De vuelta, preparó una sopa de tapioca y unas legumbres, comió temprano, se acostó y se obligó a dormir. Así, laborioso y trivial, pasó el viernes quince, la víspera.

(5) El sábado, la impaciencia la despertó. La impaciencia, no la inquietud, y el singular alivio de estar en aquel día, por fin. Ya no tenía que tramar y que imaginar; dentro de algunas horas alcanzaría la simplicidad de los hechos. Leyó en *La Prensa* que el Nordstjärnan, de Malmö, zarparía esa noche del dique 3; llamó por teléfono a Loewenthal, insinuó que deseaba comunicar, sin que lo supieran las otras, algo sobre la huelga y prometió pasar por el escritorio, al oscurecer. Le temblaba la voz; el temblor convenía a una delatora. Ningún otro hecho memorable ocurrió esa mañana. Emma trabajó hasta las doce y fijó con Elsa y con Perla Kronfuss los pormenores del paseo del domingo. Se acostó después de almorzar y recapituló, cerrados los ojos, el plan que había tramado. Pensó que la etapa final sería menos horrible que la primera y que le depararía, sin duda, el sabor de la victoria y de la justicia. De pronto, alarmada, se levantó y corrió al cajón de la cómoda. Lo abrió; debajo del retrato de Mialton Sills, donde la había dejado la antenoche, estaba la carta de Fain. Nadie podía haberla visto; la empezó a leer y la rompió.

(6) Referir con alguna realidad los hechos de esa tarde sería difícil y quizá improcedente. Un atributo de lo infernal es la irrealidad, un atributo que parece mitigar sus terrores y que los agrava tal vez. ¿Cómo hacer verosímil una acción en la que casi no creyó quien la ejecutaba, cómo recuperar ese breve caos que hoy la memoria de Emma Zunz repudia y confunde? Emma vivía por Almagro, en la calle Liniers; nos consta que esa tarde fue al puerto. Acaso en el infame Paseo de Julio se vio multiplicada en espejos, publicada por luces y desnudada por los ojos hambrientos, pero más razonable es conjeturar que al principio erró, inadvertida, por la indiferente recova... Entró en dos o tres bares, vio la rutina o los manejos de otras mujeres. Dio al fin con hombres del Nordstjärnan. De uno, muy joven, temió que la inspirara alguna ternura y optó por otro, quizá más bajo que ella y grosero, para que la pureza del horror no fuera mitigada. El hombre la condujo a una puerta y después a un turbio zaguán y después a una escalera tortuosa y después a un vestíbulo (en el que había una vidriera con losanges idénticos a los de la casa en Lanús) y después a un pasillo y después a una puerta que se cerró. Los hechos graves están fuera del tiempo, ya porque en ellos el pasado inmediato queda como tronchado del porvenir, ya porque no parecen consecutivas las partes que los forman.

(7) ¿En aquel tiempo fuera del tiempo, en aquel desorden perplejo de sensaciones inconexas y atroces, pensó Emma Zunz *una sola* vez en el muerto que motivaba el sacrificio? Yo tengo para mí que pensó una vez y que

en ese momento peligró su desesperado propósito. Pensó (no pudo no pensar) que su padre le había hecho a su madre la cosa horrible que a ella ahora le hacían. Lo pensó con débil asombro y se refugió, en seguida, en el vértigo. El hombre, sueco o finlandés, no hablaba español; fue una herramienta para Emma como ésta lo fue para él, pero ella sirvió para el goce y él para la justicia.

(8) Cuando se quedó sola, Emma no abrió en seguida los ojos. En la mesa de luz estaba el dinero que había dejado el hombre: Emma se incorporó y lo rompió como antes había roto la carta. Romper dinero es una impiedad, como tirar el pan; Emma se arrepintió, apenas lo hizo. Un acto de soberbia y en aquel día... El temor se perdió en la tristeza de su cuerpo, en el asco. El asco y la tristeza la encadenaban, pero Emma lentamente se levantó y procedió a vestirse. En el cuarto no quedaban colores vivos; el último crepúsculo se agravaba. Emma pudo salir sin que la advirtieran; en la esquina subió a un Lacroze, que iba al oeste. Eligió, conforme a su plan, el asiento más delantero, para que no le vieran la cara. Quizá le confortó verificar, en el insípido trajín de las calles, que lo acaecido no había contaminado las cosas. Viajó por barrios decrecientes y opacos, viéndolos y olvidándolos en el acto, y se apeó en una de las bocacalles de Warnes. Paradójicamente su fatiga venía a ser una fuerza, pues la obligaba a concentrarse en los pormenores de la aventura y le ocultaba el fondo y el fin.

(9) Aarón Loewenthal era, para todos, un hombre serio; para sus pocos íntimos, un avaro. Vivía en los altos de la fábrica, solo. Establecido en el desmantelado arrabal, temía a los ladrones; en el patio de la fábrica había un gran perro y en el cajón de su escritorio, nadie lo ignoraba, un revólver. Había llorado con decoro, el año anterior, la inesperada muerte de su mujer —¡una Gauss, que le trajo una buena dote!— pero el dinero era su verdadera pasión. Con íntimo bochorno se sabía menos apto para ganarlo que para conservarlo. Era muy religioso; creía tener con el Señor un pacto secreto, que lo eximía de obrar bien, a trueque de oraciones y devociones. Calvo, corpulento, enlutado, de quevedos ahumados y barba rubia, esperaba de pie, junto a la ventana, el informe confidencial de la obrera Zunz.

(10) La vio empujar la verja (que él había entornado a propósito) y cruzar el patio sombrío. La vio hacer un pequeño rodeo cuando el perro atado ladró. Los labios de Emma se atareaban como los de quien reza en voz baja; cansados, repetían la sentencia que el señor Loewenthal oiría antes de morir.

(11) Las cosas no ocurrieron como había previsto Emma Zunz. Desde la madrugada anterior, ella se había soñado muchas veces, dirigiendo el firme revólver, forzando al miserable a confesar la miserable culpa y exponiendo la intrépida estratagema que permitiría a la Justicia de Dios triunfar de la justicia humana. (No por temor, sino por ser un instrumento de la Justicia,

ella no quería ser castigada.) Luego, un solo balazo en mitad del pecho rubricaría la suerte de Loewenthal. Pero las cosas no ocurrieron así.

(12) Ante Aarón Loewenthal, más que la urgencia de vengar a su padre, Emma sintió la de castigar el ultraje padecido por ello. No podía no matarlo, después de esa minuciosa deshonra. Tampoco tenía tiempo que perder en teatralerías. Sentada, tímida, pidió excusas a Loewenthal, invocó (a fuer de delatora) las obligaciones de la lealtad, pronunció algunos nombres, dio a entender otros y se cortó como si la venciera el temor. Logró que Loewenthal saliera a buscar una copa de agua. Cuando éste, incrédulo de tales aspavientos, pero indulgente, volvió del comedor, Emma ya había sacado del cajón pesado el revólver. Apretó el gatillo dos veces. El considerable cuerpo se desplomó como si los estampidos y el humo lo hubieran roto, el vaso de agua se rompió, la cara la miró con asombro y cólera, la boca de la cara le injurió en español y en ídish. Las malas palabras no cejaban; Emma tuvo que hacer fuego otra vez. En el patio, el perro encadenado rompió a ladrar, y una efusión de brusca sangre manó de los labios obscenos y manchó la barba y la ropa. Emma inició la acusación que tenía preparada ("He vengado a mi padre y no me podrán castigar..."), pero no la acabó, porque el señor Loewenthal ya había muerto. No supo nunca si alcanzó a comprender.

(13) Los ladridos tirantes le recordaron que no podía, aún, descansar. Desordenó el diván desabrochó el saco del cadáver, le quitó los quevedos salpicados y los dejó sobre el fichero. Luego tomó el teléfono y repitió lo que tantas veces repetiría, con esas y con otras palabras: *Ha ocurrido una cosa que es increíble... El señor Loewenthal me hizo venir con el pretexto de la huelga... Abusó de mí, lo maté...*

(14) La historia era increíble, en efecto, pero se impuso a todos, porque sustancialmente era cierta. Verdadero era el tono de Emma Zunz, verdadero el pudor, verdadero el odio. Verdadero también era el ultraje que había padecido; sólo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios.

EL CUENTO Y SU CONTEXTO

El cuento objeto de nuestro análisis es el titulado *Emma Zunz*, del autor argentino Jorge Luis Borges (Buenos Aires 1899-Ginebra 1986), ganador del Premio Cervantes en 1980. En concreto, este cuento está incluido en su colección *El Aleph* (1949). Como en gran parte de sus cuentos, en éste Borges nos pone en contacto con lo insólito, con lo misterioso. En este caso, el cambio de personalidad producido en la protagonista ("ya era la que sería") sirve para

que el autor investigue los enigmas de la personalidad humana. Por otra parte, aparecen en este cuento ciertos temas de tipo metafísico también muy característicos de su autor: el juego realidad/irrealidad, la justicia divina frente a la justicia humana y la distinción entre lo verdadero y lo falso. Es decir, bajo una historia de venganza, aparentemente sencilla, el autor investiga aspectos de la naturaleza humana con gran penetración.

Aunque los principales receptores de la obra borgiana son los comprometidos, de una u otra manera, con la aventura literaria, gracias al verismo con que se narra este cuento, creemos que puede ir dirigido a dos tipos de lectores: al lector medio, que sólo valorará la intriga casi policíaca del relato y que se circunscribirá únicamente al argumento o asunto, y a otro lector más inteligente y cultivado que apreciará las implicaciones metafísicas del cuento, fundamentalmente la oposición entre la justicia de Dios y la justicia de los hombres.

Debido al carácter judaico que parece advertirse en los protagonistas (todos ellos tienen nombre judío, Loewenthal es avaro, la venganza se consuma en sábado) y leyendo el relato en profundidad, su sustancia semántica nos recuerda la historia bíblica de Judith y Holofernes, en la que —como ocurre en este cuento— la justicia divina triunfa sobre la humana.

ANÁLISIS DE LA HISTORIA

El ***argumento*** o ***asunto*** del cuento es el siguiente: Emma Zunz se entera, a través de una carta, de que su padre se ha suicidado. Seis años antes, Emmanuel Zunz había sido acusado de un desfalco que condujo a la familia al deshonor y a la ruina y que lo obligó a huir al Brasil. Antes de exiliarse confiesa a su hija que el verdadero ladrón es Aarón Loewenthal. Emma planea minuciosamente su plan de venganza. Llama por teléfono a Loewenthal en cuya fábrica trabaja como obrera, diciéndole que quiere comunicar algo acerca de una huelga. Se hace violar por un marinero, se entrevista con Loewenthal y lo mata con su propio revólver. Comunica a la policía que Loewenthal abusó de ella y por eso lo mató. Todo el mundo cree la versión de Emma y la justicia divina triunfa sobre la humana.

El ***tema*** del cuento es la narración de la premeditada venganza que la protagonista lleva a cabo al matar al causante de la deshonra de la familia y posterior suicidio de su padre. Otros temas importantes serían el triunfo de

la justicia de Dios sobre la de los hombres, la oposición realidad/irrealidad y el contraste entre lo verdadero y lo falso.

Se trata claramente de un **cuento literario contemporáneo**, de apariencia realista, pero que encierra una buena dosis de las preocupaciones metafísicas del autor. Por lo tanto, la *intencionalidad* del autor va más allá de la de contarnos una mera historia de venganza, puesto que profundiza en aspectos importantes de la naturaleza y el destino humanos.

ANÁLISIS DE LOS PERSONAJES

La protagonista de la historia es claramente Emma Zunz, y el antagonista, Aarón Loewenthal, objeto de su venganza. A ellos es preciso añadir la figura de Emmanuel Zunz, que encarna al personaje con quien se ha cometido la injusticia que es preciso vengar. Los demás personajes: las amigas de Emma, Fain, el marino que la viola... son claramente personajes secundarios. Quizás el de mayor relieve entre ellos sea el marinero, ya que como se afirma en el texto ("El hombre... fue una herramienta para Emma como ésta lo fue para él, pero ella sirvió para el goce y él para la justicia", párrafo 7) fue un instrumento para el sacrificio de la protagonista.

Comencemos por analizar el personaje de Emma Zunz. Nada sabemos directamente de su aspecto físico, a excepción de su edad: "En abril cumpliría diecinueve años..." No obstante, podemos deducir que su aspecto es atrayente para los hombres porque: "se vio multiplicada en espejos, publicada por luces y desnudada por los ojos hambrientos"; además, para que resulte verosímil la historia de que Loewenthal abusa de ella, ha de suponerse que posee una belleza capaz de empujar hacia ese acto a un hombre mayor y "respetable".

El autor se detiene más en su aspecto psicológico y en su evolución a través del cuento: es sinceramente religiosa, contraria a toda violencia, aún tiene miedo a los hombres, es calculadora y posee la fuerza necesaria para llevar a cabo su venganza, aunque los hechos no discurran como ella lo había imaginado.

Aarón Loewenthal, físicamente, es calvo, corpulento, enlutado, usa quevedos ahumados y posee una barba rubia. Pero lo que más interesa al autor, como ocurría con Emma, es su caracterización psicológica: hipócritamente religioso, sin escrúpulos, avaro, amigo de la soledad.

Como vemos, ambos personajes se oponen entre sí:

Emma Zunz	**Aarón Loewenthal**
Personaje puro, connotaciones positivas	Personaje impuro, connotaciones negativas
Obrera de la fábrica	Patrono de la fábrica
Joven inocente	Viejo avaro
Sinceramente religiosa	Hipócritamente religioso
Contraria a toda violencia	Posee un revólver
Tiene miedo a los hombres	Tiene miedo a los ladrones
Con escrúpulos	Sin escrúpulos

Lo relativo a Emmanuel Zunz (o señor Maier como también se alude a él, puesto que tuvo que cambiarse de nombre) aparece en los párrafos primero y tercero. En este caso, el autor sólo nos informa, a través del recuerdo de su hija, de los hechos que le ocurren: a) Es feliz. b) Es acusado anónimamente de un desfalco. c) Declara a su hija que el culpable del robo es Loewenthal. d) Se cambia de nombre. f) Se refugia en Brasil. g) Se suicida. La muerte de su padre lo es todo para la hija: "...la muerte de su padre era lo único que había sucedido en el mundo, y seguiría sucediendo sin fin." Su papel en el desarrollo de la acción es fundamental: la injusticia cometida con él es el motor inicial de las acciones posteriores que constituyen la venganza.

ANÁLISIS DEL DISCURSO

Se trata de un cuento escrito en prosa, distribuido en catorce párrafos con predominio de la narración sobre la descripción y ausencia total de diálogo. En general, todos los párrafos son narrativos, excepto parte del número cuatro (descripción de Emma) y el párrafo nueve (descripción de Loewenthal), a ello hay que añadir cinco intervenciones del narrador:

—*Párrafo 6:* interviene para hacer constar la dificultad de referir los hechos de aquella tarde con alguna realidad.

—*Párrafo 7:* se pregunta por lo que ocurrió en la mente de Emma cuando estaba consumando el sacrificio (violación por parte del marino).

—*Párrafo 9:* describe a Loewenthal como avaro e hipócrita.

—*Párrafo 11:* anuncia que los hechos no ocurrieron como Emma había previsto.

—*Párrafo 14:* comenta lo que hay de verdadero y de falso en la versión de Emma, que todo el mundo da por buena.

La narración es lineal y se estructura en:

—**Introducción:** abarca los tres primeros párrafos. Emma se informa de la muerte de su padre, recuerda los tiempos felices, la deshonra y la revelación que le hizo su padre de que el verdadero ladrón era Loewenthal.

—**Desarrollo:** comprende desde el párrafo 4 al párrafo 11. Se nos narra el meditado plan de venganza.

—**Desenlace:** se lleva a cabo en los párrafos 12 y 13, en los que se consuma la venganza.

El *párrafo 14:* contiene las reflexiones del narrador acerca de la distinción entre lo verdadero y lo falso de la versión de los hechos ofrecida por Emma.

El título, que coincide con el nombre de la protagonista, en principio sólo tiene la función de hacer hincapié en que todo el cuento va a girar sobre la transformación que experimenta este personaje:

—Antes de recibir la carta.

—Desde que recibe la carta hasta que consuma la venganza: "Ya era lo que sería".

—Desde que mata a Loewenthal hasta la actualidad: "Cómo hacer verosímil una acción en la que no creyó quien la ejecutaba, cómo recuperar ese breve caos que *hoy la memoria de Emma Zunz repudia y confunde?"*

Veamos ahora cómo se transforma la historia en discurso.

Modalización o punto de vista

El narrador de la historia es un ***narrador omnisciente***, que lo sabe todo, incluso los más recónditos pensamientos de los personajes, y que interviene en la narración (autor implícito) para enjuiciar, criticar o matizar algún aspecto de la historia. Por lo tanto, nos hallamos ante el menor grado de objetividad que se puede dar en el relato.

Todo el cuento está narrado en **tercera persona**, excepto cuando se reproducen, mediante el estilo directo, las palabras de Emma Zunz: las dirigidas al muerto, que no le oye: "He vengado a mi padre y no me podrán castigar..." (párrafo 12) y las que pronuncia por teléfono y que aparecen con distinto tipo de letra en el párrafo 13.

Temporalización

El ***tiempo real*** del relato abarca tres días: se inicia el jueves por la tarde y termina el sábado por la noche. Sin embargo, el comienzo de la historia se remonta a un tiempo anterior no narrado, que ocurre seis años antes.

La historia se nos narra mediante una *temporalización lineal*, que sólo se ve rota, en el tercer párrafo, cuando, en la oscuridad de su cuarto, Emma rememora —mediante una ***analepsis o retrospección***— los tiempos pasados: "Recordó veraneos en una chacra... recordó a su madre... recordó que su padre, la última noche, le había jurado que el ladrón era Loewenthal".

El ***tiempo de la historia*** es, pues, mayor que el ***tiempo del discurso***. El autor se vale de técnicas de **resumen** para que, al final, coincidan ambos tiempos: "Emma lloró hasta el fin de aquel día..." (párrafo 3); "Ningún otro hecho memorable ocurrió esa mañana" (párrafo 5), etc.

A propósito de la temporalidad, son interesantes las reflexiones que el narrador hace sobre el ***tiempo psicológico de la protagonista*** cuando se ofrece a ser violada por el marinero en los párrafos 6 y 7:

> Los hechos graves están fuera del tiempo, ya porque en ellos el pasado inmediato queda como tronchado del porvenir, ya porque no parecen consecutivas las partes que los forman.
>
> ¿En aquel tiempo fuera del tiempo, en aquel desorden perplejo de sensaciones inconexas y atroces, pensó Emma Zunz una sola vez en el muerto que motivaba el sacrificio?

Espacialización

En el cuento aparecen varios enclaves espaciales: en primer lugar, nos encontramos con la casa de la protagonista, pero el autor no se detiene en su descripción, se limita a mencionar las partes de la casa (el zaguán, el cuarto de Emma...) que son necesarias para que el lector se haga cargo del ambiente en que se desenvuelve. Y lo mismo ocurre con el despacho de Aarón Loewenthal. Mayor atención dedica el autor a la evocación de los espacios donde la vida de Emma ha transcurrido felizmente:

> Recordó veraneos en una chacra, cerca de Gualeguay... recordó la casita de Lanús... recordó los amarillos losanges de una ventana...

Los demás espacios exteriores que recorre, antes y después de la violación (calles y barrios de la ciudad), sólo sirven para proporcionar verosimilitud al relato: "Viajó por barrios decrecientes y opacos, *viéndolos y olvidándolos* en el acto."

Quizá el espacio más importante sea la casa donde ocurre la violación-sacrificio de Emma. El autor nos lo describe, valiéndose del polisíndeton, como una especie de laberinto (recordemos que el tema del laberinto es muy querido por Borges), que se adapta muy bien al estado anímico de confusión en que se encuentra la protagonista en dichos momentos:

> El hombre la condujo a una puerta y, después a un turbio zaguán y después a una escalera tortuosa y después a un vestíbulo (en el que había una vidriera con losanges idénticos a los de la casa de Lanús) y después a un pasillo y después a una puerta que se cerró.

Obsérvese que en dicho espacio también hay una vidriera con losanges idénticos a los de la casa de Lanús. Si el oprobio sufrido por su padre ocurrió en una casa con una vidriera de esas características, el oprobio sufrido por Emma también ocurre en un lugar similar: hay, pues, una identificación de los dos oprobios.

RECURSOS LITERARIOS Y ESTILÍSTICOS

El lenguaje de Borges en este cuento es ameno, fluido y, sobre todo, preciso y bello. Aunque el tema de la justicia divina que triunfa sobre la justicia humana, subyacente en el cuento, es un tema metafísico, Borges ha sabido revestirlo de belleza artística. Como señala Anderson Imbert, sus "cavilaciones metafísicas" son inseparables de sus "intuiciones poéticas".

Entre los recursos estilísticos utilizados podemos citar los siguientes:

- ***Paradojas:*** "Paradójicamente su fatiga venía a ser una fuerza, pues la obligaba a concentrarse en los pormenores de la aventura y le ocultaba el fondo y el fin."
- ***Comparaciones:*** "Los hechos graves están fuera del tiempo, ya porque en ellos el pasado inmediato queda como tronchado del porvenir, ya porque no parecen consecutivas las partes que lo forman."
- ***Metonimias:*** "Una efusión de brusca sangre manó de los labios obscenos."
- ***Antítesis:*** "Aarón Loewenthal era para todos, un hombre serio; para sus pocos íntimos, un avaro."
- ***Ironías:*** "Era muy religioso; creía tener con el Señor un pacto secreto, que lo eximía de obrar bien, a trueque de oraciones y devociones".
- ***Metáforas:*** "El hombre, sueco o finlandés... fue una herramienta para Emma".

Pero, sobre todo, destaca una rica y selectiva adjetivación: el *infame* Paseo de Julio, ojos *hambrientos*, en aquel desorden *perplejo* de sensaciones *inconexas* y *atroces*, *insípido* trajín de las calles, barrios *decrecientes* y *opacos*, *minuciosa* deshonra, los ladridos *tirantes*, etcétera.

II. TEXTOS Y ACTIVIDADES

1. Aplique el método propuesto de análisis del cuento al siguiente texto.

EL CAUTIVO

En Junín o en Tapalqué refieren la historia. Un chico desapareció después de un malón; se dijo que lo habían robado los indios. Sus padres lo buscaron inútilmente; al cabo de los años, un soldado que venía de tierra adentro les habló de un indio de ojos celestes que bien podía ser su hijo. Dieron al fin con él (la crónica ha perdido las circunstancias y no quiero inventar lo que no sé) y creyeron reconocerlo. El hombre, trabajado por el desierto y por la vida bárbara, ya no sabía oír las palabras de la lengua natal, pero se dejó conducir, indiferente y dócil, hasta la casa. Ahí se detuvo, tal vez porque los otros se detuvieron. Miró la puerta, como sin entenderla. De pronto bajó la cabeza, gritó, atravesó corriendo el zaguán y los dos largos patios y se metió en la cocina. Sin vacilar, hundió el brazo en la ennegrecida campana y sacó el cuchillito de mango de asta que había escondido allí, cuando chico. Los ojos le brillaron de alegría y los padres lloraron porque habían encontrado al hijo.

Acaso a este recuerdo siguieron otros, pero el indio no podía vivir entre paredes y un día fue a buscar su desierto. Yo querría saber qué sintió en aquel instante de vértigo en que el pasado y el presente se confundieron; yo querría saber si el hijo perdido renació y murió en aquel éxtasis o si alcanzó a reconocer, siquiera como una criatura o un perro, los padres y la casa.

(Jorge Luis Borges: *Nueva antología personal*)

---

2. Lea el cuento *La noche que volvimos a ser gente,* de José Luis González (*Antología del cuento español, hispanoamericano y puertorriqueño siglo XX,* Editorial Playor) y aplique el método propuesto para su análisis.

13. La dramática. Principales subgéneros dramáticos

I. TEORÍA

El género dramático

Procedente de la palabra griega *drao,* que significa "hacer" o "ejecutar", el término ***drama*** se utiliza para designar a las obras literarias concebidas para representar ante un público una ***acción,*** que varios ***personajes*** (encarnados por los ***actores***) llevan a cabo mediante el ***diálogo***.

Elementos del drama

En el mundo dramático hallamos los siguientes elementos:

La acción: serie de acontecimientos, esencialmente escénicos, producidos en función del comportamiento de los personajes y que caracterizan sus modificaciones psicológicas o morales.

Los personajes: quienes llevan a cabo la acción dramática a través del diálogo; inversamente, toda acción necesita para ser llevada a escena de unos personajes.

La situación o tensión dramática: reacción del espectador ante un acontecimiento inminente de la obra. Los dramaturgos suelen acumular los elementos culminantes de la acción dramática en las escenas finales de cada acto. La tensión dramática ayuda a que la representación se proyecte intensamente hacia el público y que éste mantenga toda su atención en lo dramatizado hasta el desenlace de la obra. Como afirma Patrice Pavis:

> Todo segmento del texto o de la escena no tiene en sí ningún valor; se proyecta en el siguiente hasta la catástrofe o hasta el final de la obra [...] La estructura dramática aparece, pues, como un arco donde cada acción extiende un poco más la cuerda hasta lanzar la flecha mortal. El principio de tensión vale para la acción, la fábula y el discurso: cada elemento del conjunto recibe y prolonga el impulso recibido. (*Diccionario del teatro*)

Ambiente: atmósfera particular que envuelve a los personajes y a la acción dramática. El ambiente se puede crear no sólo con recursos materiales (vestuario, escenografía, luminotecnia...), sino por la mímica y la forma de hablar de los personajes.

La representación: el teatro no es sólo *texto literario*, sino sobre todo *espectáculo* o *representación*. Como dice Ricard Salvat:

> El espectáculo teatral sería pues la amalgama de una serie de elementos que frente a una masa humana magmática conocida con el nombre de público, da una realidad particular que en unos casos suele tener como base un texto teatral, pero que no es absolutamente necesario que ese texto exista. Es muy importante tener siempre en cuenta los diferentes componentes de la "nómina teatral", o sea, el autor de la obra, el texto, el director escénico, el actor, el decorador y figurinista, el iluminador, el responsable de los accesorios escénicos, el responsable de los elementos técnicos. Este orden es el que los teóricos del teatro al uso han sabido aceptar pero no debe tenerse en cuenta ningún tipo de prelación. *(El teatro como texto, como espectáculo)*

Cualidades de la acción dramática

Los tratadistas suelen citar como cualidades de la acción dramática las siguientes:

1. ***Unidad***. Por ***unidad*** de la acción dramática se entiende la unidad estética que requiere toda obra de arte. En la dramática es más perceptible que en la épica, pues no está destinada a la lectura, sino a la representación; es menos extensa y no admite descripciones y episodios.

Los tratadistas clásicos reclamaban la aplicación de la "regla de las tres unidades" (unidad de lugar, unidad de tiempo y unidad de acción), pero actualmente sólo resulta esencial la unidad de acción: que todo aparezca estructurado en torno al tema central y no existan acciones secundarias.

2. ***Integridad***. Que la acción sea completa, es decir, que conste de **exposición, clímax** y **desenlace.**

3. ***Verosimilitud***. La acción, los personajes y el ambiente habrán de estar conformes con la realidad. Como representación de la vida humana que es el drama, deberá tener verdad humana y artística, y no ser falso, incoherente o ilógico.

4. ***Interés***. La obra dramática debe atraer la atención del espectador con intensidad ascendente hasta el final de la representación.

Elementos funcionales de la acción dramática

Son los elementos que permiten que el mundo dramático sea comunicado al espectador. Los principales son:

1. El ***diálogo***. Es la conversación o intercambio verbal entre dos o más personajes.
2. El ***monólogo***. Es el discurso de un personaje que no está dirigido a un interlocutor determinado con el propósito de obtener una respuesta.

Según su función dramatúrgica el monólogo puede ser:

a) *Monólogo técnico o relato:* un personaje al hablar nos presenta acontecimientos pasados o que no pueden ser presentados directamente.
b) *Monólogo lírico:* cuando el personaje se deja llevar por confidencias y nos ofrece un momento de reflexión o de emoción.
c) *Monólogo de reflexión:* el personaje, enfrentado a una situación delicada, reflexiona sobre los argumentos en pro o en contra de una determinada conducta.

Un caso particular del monólogo es el **aparte** o palabras dichas en voz baja por el personaje, y dirigidas al público, como si se le escaparan al personaje. Se diferencia del monólogo por su brevedad y su integración en el resto del diálogo.

3. El ***coro***. Es como una especie de personaje colectivo que, en ciertas obras, puede desempeñar variadas funciones:

a) Ser la conciencia o los recuerdos del personaje que habla.
b) Encarnar la figura de una especie de adivinador o profeta que predice los acontecimientos que se van a desarrollar más tarde.
c) Servir de narrador o encarnar las reflexiones generales del autor.
d) Encarnar a una comunidad.

4. La ***mímica***. Es el conjunto de las expresiones fisonómicas y gestos que sirven de complemento al discurso del actor. A veces la mímica que ha de adoptar el actor viene señalada por las acotaciones escénicas.
5. La ***acotación***. Es el texto, generalmente escrito por el dramaturgo, destinado a clarificar la comprensión o el modo de presentación de la obra, pero que no debe ser pronunciado por los actores. Las acotaciones orientan sobre el escenario, las acciones, los gestos de los personajes e incluso pueden tener una gran importancia en el desarrollo de la acción como ocurre en *Luces*

de bohemia de Valle-Inclán. Las acotaciones figuran en el texto dramático entre paréntesis y con diferente tipo de letra que el texto propiamente dicho.

6. El ***vestuario***, la ***escenografía***, la ***luminotecnia*** y la ***música***. Son elementos importantes en la representación dramática como espectáculo total.

El **vestuario** es como "la segunda piel del actor" y tiene una gran importancia en la caracterización del personaje y en su identificación por el espectador.

La **escenografía** no sólo se limita a dibujar y pintar un telón de fondo (decorado) sino que modernamente se entiende como la ciencia y el método del escenario y del espacio teatral, que de suyo es tridimensional y no bidimensional como lo ve el espectador desde su butaca.

La **luminotecnia** y la **música** se utilizan como refuerzos de lo dramatizado y para producir un mayor impacto en el espectador. Contribuyen a la creación de una atmósfera particular.

Estructura interna de la acción

La tensión dramática se suele distribuir en diversos momentos culminantes a lo largo de la obra. Según Antonio Domínguez Hidalgo, en su *Iniciación a las estructuras literarias*, esos momentos culminantes serían:

PRESENTACIÓN --> INTENSIFICACIÓN --> CLÍMAX
-->DECLINACIÓN --> DESENLACE

A ellos habría que añadir otros, que no aparecen en todas las obras, tales como:

a) *Momentos excitantes:* ponen en marcha la acción después de la presentación.

b) *Momentos retardantes:* detienen el desenlace.

c) *Anticlímax:* el conflicto producido por las situaciones y los personajes parece llegar a un fin que no era el que se preveía.

En la ***presentación*** o ***exposición*** el dramaturgo proporciona las informaciones necesarias para la evaluación de la situación y para la comprensión de la acción que va a ser representada.

En el ***clímax*** o ***nudo*** se representan los conflictos que obstruyen la acción. En él se originan las situaciones más tensas que acaparan la atención del espectador.

En el *desenlace* se eliminan definitivamente los conflictos y los obstáculos, todas las contradicciones se resuelven y se desenlaza el hilo de la intriga.

En las obras en tres *actos*, cada uno de ellos corresponde a estos tres momentos de la tensión dramática.

Estructura externa de la acción

En cuanto a su representación, la acción dramática se divide en las siguientes partes:

1. ***Actos***. Se establecen en función del tiempo y del desarrollo de la acción. La distinción entre los actos y el paso de uno a otro se suelen señalar de diversas maneras: caída del telón, intervención del coro, cambios de luces, etcétera.

La tragedia griega no conocía las subdivisiones en actos. Su ritmo venía dado por las apariciones del coro que separaban los *episodios* o partes situadas entre los cantos del coro, que oscilaban de dos a seis. Fueron los autores dramáticos latinos, y sobre todo los renacentistas, quienes dividieron las obras en cinco actos: presentación, intesificación, clímax, declinación y desenlace. El teatro de Lope redujo el número de actos a tres: exposición, nudo y desenlace. El teatro moderno suele estructurarse también en tres actos.

2. ***Cuadros***. Se establecen en función de los cambios de espacio, ambiente o época. A cada cuadro le corresponderá, por lo general, un cambio de decorado.

3. ***Escenas***. Son cada una de las partes en que se divide un acto o cuadro y que corresponden al período de tiempo y al lugar en que intervienen los mismos personajes. El paso de una escena a otra viene determinado por la entrada o salida de alguno de los personajes.

Clases de personajes

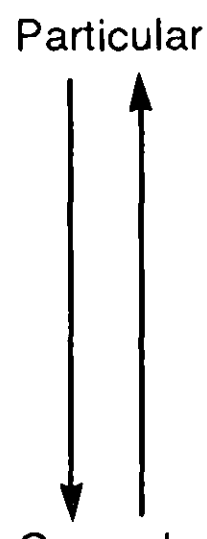
Atendiendo a su importancia en el desarrollo de la acción, los personajes pueden ser:

1. ***Protagonista***. Es el personaje principal que lleva el peso de la representación.

2. ***Antagonistas***. Son los personajes de la obra que están en conflicto u oposición. Por antonomasia, el antagonista es el personaje que se opone al protagonista.

3. *Personajes secundarios*. Son los que, con sus acciones, ayudan o se oponen a los personajes principales.

Según **su grado de realidad**, se pueden distinguir las siguientes clases de personajes:



individuo	Hamlet
carácter	el misántropo
actor	el enamorado
rol	el celoso
tipo	el soldado
estereotipo	el criado pícaro
alegoría	la muerte
arquetipo	el principio del placer
ACTANTE	búsqueda de un beneficio

Grados de realidad del personaje

Caracterización de los personajes

Una de las tareas esenciales del dramaturgo es la caracterización de los personajes. Mediante la caracterización, se ofrecen al espectador los medios para ver o imaginarse los personajes, facilitando la credibilidad y verosimilitud de los mismos.

Son varios los procedimientos de caracterización de los personajes. Los más importantes son:

1. Mediante el discurso del personaje (*caracterización directa*) o por medio de los comentarios de los otros personajes (*caracterización indirecta*).
2. Valiéndose de indicaciones escénicas que indiquen el marco de la acción, el estado físico o psicológico de los personajes, etcétera.
3. Por medio de nombres de lugares y de los **caracteres** (el avaro, el misántropo, el hipócrita), para sugerir, antes de la intervención del personaje mismo, su naturaleza y sus defectos.
4. A través de entonaciones, mímica y gestualidad.
5. Mediante la propia acción de la obra, que permite que el espectador saque sus propias conclusiones acerca de los personajes y sus motivaciones.

El teatro como representación o espectáculo

Es preciso distinguir el teatro como *texto literario*, del teatro como *representación o espectáculo*. Una obra dramática no se compone para "ser leída", sino para ser representada ante un público.

En el teatro como representación, según Raúl H. Castagnino, aparecen los siguientes componentes que constituyen la "nómina teatral", según el orden de su integración en el hecho dramático:

1º. El autor de la obra, quien pone en marcha el mecanismo del teatro al proporcionar el material primario.

2º. La obra (el texto literario), que entrega el cañamazo sobre el cual se estructura la representación y da a los restantes elementos oportunidad de llenar el resto de los cometidos.

3º. El director escénico, quien realiza el milagro de convertir la letra inerte del texto en el juego concertado de la vida escénica.

4º. El actor, que presta cuerpo, figura, alma y vida a los seres ficticios.

5º. Los accesorios escénicos como decorados, luces, utilería, vestuario, maquinaria, etc., los cuales contribuyen a crear la ilusión en la realidad irreal de la escena.

6º. El público, receptor de la obra, del hecho teatral; para quien y por quien existen todos los elementos anteriores; único juez de los mismos.

A estos elementos añade Ricard Salvat la sala o lugar teatrales, el decorador o responsable de la plástica teatral y el productor. Concede este crítico la máxima importancia al lugar teatral. Si este lugar es un teatro convencional a la italiana, la mirada del espectador es bidimensional, es decir, contemplará lo que sucede en el escenario como si fuese una película. Sin embargo, si el lugar teatral es una plaza pública y el espectador puede deambular por el lugar donde se está representando el espectáculo, su visión será tridimensional. Como afirma Ricard Salvat:

> [En el teatro moderno] Se ha llegado a la conclusión de que cada espectáculo necesita un espacio teatral determinado y que ese espacio debe ser usado de manera paritaria por los emisores del espectáculo y por los receptores del mismo. De hecho, cada vez se tiende más a considerar como espacio teatral ideal la plaza normalmente circular de las tribus primitivas [...] El teatro es cada vez más la mezcla espacio-temporal irrepetible y también cada vez más las barreras entre los emisores de los mensajes teatrales y los usuarios se tienden a borrar.

Principales subgéneros dramáticos. La tragedia, la comedia, el drama

LA TRAGEDIA

La *TRAGEDIA* es el subgénero dramático que representa una acción funesta, que a menudo termina con la muerte del protagonista.

Aristóteles dio la siguiente definición de tragedia, que se ha conservado prácticamente hasta nuestros días:

> La tragedia es la imitación de una acción elevada y completa, de cierta magnitud, en un lenguaje distintamente matizado según las distintas partes, efectuada por los personajes en acción y no por medio de un relato, y que suscitando compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales emociones.

Los elementos fundamentales que caracterizan, pues, la obra trágica son los siguientes:

a) La purgación de las pasiones de los espectadores por la producción del temor y de la piedad (*catarsis*).

b) La acción del héroe trágico que pone en movimiento el proceso que lo conducirá a su perdición.

c) El orgullo y obstinación del héroe que persevera a pesar de las advertencias y que se niega a claudicar.

d) El sufrimiento del héroe que la tragedia comunica al público (*pathos*).

e) Superioridad social y jerárquica de los personajes: dioses, reyes, héroes mitológicos.

La tragedia alcanzó en Grecia su máximo esplendor con ESQUILO, SÓFOCLES y EURÍPIDES.

El valor humano y universal de la tragedia griega sigue aún vigente. Por ejemplo, el enfrentamiento entre tiranía y libertad que se produce en *Antígona*, de Sófocles, se ha imitado constantemente por autores trágicos posteriores.

LA COMEDIA

La *COMEDIA* frente a la tragedia, es el subgénero dramático cuyos personajes son de condición social inferior, su desenlace es feliz y su finalidad consiste en provocar la risa del espectador.

La comedia trata de imitar la realidad cotidiana y prosaica de la gente normal, de ahí su facultad de adaptación a todas las sociedades y la diversidad de comedias existentes.

Su desenlace casi siempre desemboca en una conclusión optimista (matrimonio, reconciliación, reconocimiento, etc.). La risa del espectador a veces es de complicidad, otras de superioridad.

La comedia surgió también en Grecia, pero su esplendor se debió a los romanos PLAUTO y TERENCIO.

El teatro español de los siglos de oro produjo infinidad de comedias, cuya temática gira en torno a problemas de honor, fidelidad conyugal y de política. Existen ciertos géneros de comedia característicos del teatro clásico español:

- La comedia *de capa y espada*: muestra conflictos de nobles y caballeros.
- La comedia *de carácter*: acentúa la descripción exacta de las motivaciones de los personajes.
- La comedia *de enredo*: donde lo cómico reside en la variedad de golpes de efecto.
- La comedia *de figurón*: de carácter satírico, en la que se ofrece una imagen caricaturesca de la sociedad o de sus miembros.

EL DRAMA

Es el subgénero dramático intermedio entre la tragedia y la comedia. **Las pasiones en el drama no alcanzan la intensidad que poseen en la tragedia.** A veces se intercalan elementos cómicos (de ahí que se le denomine también con el nombre de ***tragicomedia***). **El final suele ser desgraciado,** pudiendo llegarse, incluso, a la muerte de alguno de sus personajes.

El origen del drama lo podemos situar en el teatro español e inglés de los siglos XVI y XVII, por obra de Lope de Vega y Shakespeare. Actualmente se emplea el término ***drama*** para cualquier obra teatral que no corresponda a un subgénero definido.

Subgéneros dramáticos menores

Los principales subgéneros dramáticos menores son los siguientes:

El auto sacramental

Es un subgénero dramático **en un acto, en verso, con personajes alegóricos** (el pecado, la virtud, la justicia, etc.) **que termina con una exaltación de la Eucaristía.** Tuvo su apogeo con Pedro Calderón de la Barca en el siglo XVII.

Los autos sacramentales solían representarse en la plaza pública en la festividad del Corpus. Tan importante como el texto dramático era la complicada escenografía que llevaba consigo la representación, y que solía estar a cargo del Ayuntamiento de la ciudad donde se representaba.

El sainete

Pequeña obra teatral en la que se **reflejan las costumbres y el habla populares.** Suelen poseer carácter cómico, aunque también existen sainetes de contenido dramático.

Los más famosos sainetes de la literatura española son los debidos a Ramón de la Cruz, de ambiente madrileño, y a los hermanos Álvarez Quintero, de ambiente andaluz.

El entremés

Es una obra dramática corta, de carácter cómico y popular, que, durante los siglos XVI, XVII y XVIII, solía representarse en los entreactos de las obras más largas.

Son famosos los entremeses de Cervantes.

La farsa

Es una obra cómico-satírica en la que **los caracteres de los personajes están deliberadamente exagerados** para que resalte mejor la intención satírica de la obra.

Valle-Inclán es autor de importantes ***farsas***.

La ópera

Es una obra dramática *enteramente cantada*. Si posee partes cantadas y partes habladas, recibe el nombre de zarzuela.

El melodrama

Es una obra, normalmente de escasa calidad literaria, donde unos personajes, los "malos", hacen sufrir a los "buenos". La obra siempre termina con el triunfo de estos últimos.

II. TEXTOS Y ACTIVIDADES

1.

MIRADA BIDIMENSIONAL
MIRADA TRIDIMENSIONAL

La mirada del espectador varía según se coloque en el acto del espectáculo. Si se sienta en un teatro al uso, en un teatro a la italiana, su retina aprehenderá el espectáculo que se produce en un espacio tridimensional, de manera bidimensional. Su ojo irá captando desde la fila en que se haya colocado, lo que sucede en el escenario como si fuera una película. Su actitud frente al escenario funciona automáticamente de manera parecida a la que pone en marcha cuando está visualizando un film. La única diferencia es que mientras en el film la cámara fotográfica le da, de base, la aprehensión de la tercera dimensión, porque la cámara cinematográfica ha exasperado al máximo y convertido en movimiento las conquistas de la cámara fotográfica, en el espectáculo la tercera dimensión existe, los actores deambulan en un espacio que es tridimensional pero la composición que el director de escena hace en el mundo de los escenarios de la burguesía, es habitualmente pictórica y desde la escenografía hasta la colocación de las masas sobre el escenario acostumbran a seguir las leyes de la perspectiva italiana. Por tanto la retina del espectador va fotografiando —y desde la invención del cine esto sucede cada vez de manera más marcada—lo que ve sobre el escenario. Sabe que nunca podrá subir al escenario, que él nunca podrá usar de manera tridimensional lo que de hecho se produce en un espacio tridimensional. La fuerza de la tradición, el hecho sociológico de que el lenguaje teatral quizás sea el más retrógrado de todos los lenguajes artísticos, le obligan a que acepte una convención que, de hecho, es una falacia, en virtud de la cual el espectador usa, insistimos, bidimensionalmente una realidad tridimensional. Sucede algo parecido a lo que ocurría en los museos al uso con las piezas escultóricas, normalmente las esculturas se adosaban a la pared y se obligaba al espectador a verlas desde una perspectiva frontal; en Italia sigue sucediendo esto con algunas piezas maestras de Miguel Ángel. Y en el Louvre pasa aún algo parecido. De hecho hay muy pocos museos en el mundo que permitan que el usuario deambule alrededor de la escultura, que pueda aprehenderla en su totalidad de manera adecuada.

La gran revolución copernicana del espectáculo se produce en el momento en que una serie de creadores aceptan que el usuario debe tener acceso a la tridimensionalidad del espectáculo en su totalidad, o sea que el espectador debe poder deambular en el propio espacio en que se predicará el espectáculo. Las intuiciones que Jerzy Grotowski tuvo en ese sentido y que llevó a cabo en el teatro laboratorio 13 Rzedow de Opaole, han sido desarrolladas por Eugenio Barba (n. 1936), el ya mencionado Luca Ronconi (n. 1933),

Armando Pugliese (n. 1946), Ariane Mnouchkine (1939) y otros creadores. Se ha llegado a la conclusión de que cada espectáculo necesita un espacio teatral determinado y que ese espacio debe ser usado de manera paritaria por los emisores del espectáculo y por los receptores del mismo. De hecho, cada vez se tiende más a considerar como espacio teatral ideal la plaza normalmente circular de las tribus primitivas. El retorno a la dimensión ritual del espectáculo ha comportado que cada vez se acepte, como más válida, la participación del usuario en su dimensión activa y más determinante. Por tanto el espectáculo moderno preconiza actitudes paralelas a las que usa la literatura oral. De esta forma el teatro más evolucionado entronca con la verdadera esencia del lenguaje literario que implica, en su más prístina expresión, la aprehensión a través del oído y no de la vista. De la misma manera que "La Galaxia Gutenberg" ha comportado para la literatura una especie de heterodoxia pues ha obligado al usuario de los géneros literarios y concretamente de la poesía a leerlos y no a escucharlos, la "Galaxia Video" podrá comportar, y de hecho ya lo está haciendo, una nueva lectura del espectáculo teatral que sí permite la fijación del signo teatral. Pero de la misma manera que la literatura, en parte, vuelve a sus orígenes musicales a través de los cantautores, el teatro vuelve a la disposición del rito. Los espectadores rodean al oficiante y en algunas ocasiones se confunden con él. El teatro es cada vez más la mezcla espacio-temporal irrepetible y también cada vez más las barreras entre los emisores de los mensajes teatrales y los usuarios se tienden a borrar.

Por extensión podríamos decir que el descubrimiento del video y la posibilidad de tener filmotecas en casa, comporta que el cine se vaya separando, cada vez más, del mundo del espectáculo y que se acerque al mundo de la literatura, sobre todo a la literatura surgida gracias a la galaxia Gutenberg. Hoy día podemos **leer** una película como si leyéramos una novela. En los cines al uso no se nos permite volver a ver una secuencia si ésta ha sido de nuestro agrado. Cuando leemos una novela, un poema o un ensayo, nadie nos impide repetir tantas veces cuantas queramos el trozo preferido. Ahora podemos hacer algo parecido con el cine. El espectáculo teatral, por el contrario, es el único que, como el concierto musical, no permite la repetición. Ya sabemos que hace años cuando una escena o un monólogo gustaba mucho se aplaudía y los actores, en algunos casos, solían repetir las escenas o monólogos que habían sido objeto del entusiasmo del público. Afortunadamente, gracias a los adelantos de la moderna puesta en escena, esta costumbre ha sido totalmente desterrada.

(Ricard Salvat: *El teatro como texto, como espectáculo*)

Cuestiones

a) ¿Cómo aprehende el espectáculo un espectador de teatro tradicional?

b) ¿En qué consiste la revolución copernicana del espectáculo teatral? ¿Quiénes la llevan a cabo?
c) ¿Qué efectos comporta el descubrimiento del video y la posibilidad de tener filmotecas en casa?
d) ¿En qué se diferencia el espectáculo teatral de una película de cine o de video?

2.

LA TRAGEDIA SEGÚN ARISTÓTELES

Hablaremos ahora de la tragedia, resumiendo la definición de su esencia, según que resulta de las cosas dichas. Es, pues, la tragedia representación de una acción memorable y perfecta, de magnitud competente, recitando cada una de las partes por sí separadamente, y que no por modo de narración, sino moviendo a compasión y terror, dispone a la moderación de estas pasiones. Llamo estilo deleitoso al que se compone de número, consonancia y melodía. Lo que añado de las partes que obran separadamente, es porque algunas cosas sólo se presentan en verso, en vez que otras van acompañadas de melodía. Más, pues se hace la representación diciendo y haciendo, ante todas las cosas el adorno de la perspectiva necesariamente habrá de ser una parte de la tragedia, bien así como la melodía y la dicción, siendo así que con estas cosas representa. Por dicción entiendo la composición misma de los versos y por la melodía lo que a todos es manifiesto. Y como sea que la representación es de acción, y ésa se hace por ciertos actores, los cuales han de tener por fuerza algunas calidades según fueren sus costumbres y manera de pensar, que por éstas calificamos también las acciones; dos son naturalmente las causas de las acciones: los dictámenes y las costumbres, y por éstas son todos venturosos y desventurados.

La fábula es un remedo de la acción, porque doy este nombre de fábula a la ordenación de los sucesos; y de costumbres a las modales, por donde calificamos a los sujetos empeñados en la acción; y de dictámenes a los dichos con que los interlocutores dan a entender algo, o bien declaran su pensamiento. Síguese, pues, que las partes de toda tragedia que la constituyen en razón de tal, vienen a ser seis, a saber: fábula, carácter, dicción, dictamen, perspectiva y melodía; siendo así que dos son las partes con que imitan, una cómo y tres las que imitan, y fuera de éstas no hay otra. Por tanto, no pocos poetas se han ejercitado en estas, para decirlo así, especies de tragedias; por ver que todo en ellas se reduce a perspectiva, carácter, fábula, dicción, dictamen y melodía, recíprocamente.

(Aristóteles: *Poética*)

Cuestiones

a) A partir del texto, señale las principales características de la tragedia según Aristóteles.
b) Explique lo que entiende Aristóteles por *dicción, fábula* y *dictamen.*

---

3. Señale tres diferencias entre la tragedia y la comedia.

4. ¿En qué consiste la catarsis trágica?

5. Indique los tipos de comedia más importantes en el teatro clásico español y sus principales características.

---

6. He aquí unos textos que hacen referencia a los autos sacramentales. A partir de ellos, indique las características más importantes de este género dramático español.

Y ¿qué son autos? —Comedias
a honor y gloria del pan,
que tan devota celebra
esta coronada villa,
porque su alabanza sea
confusión de la herejía
y gloria de la fe nuestra,
todas de historias divinas.

(Lope de Vega)

Sermones
puestos en verso, en idea
representable cuestiones
de la Sacra Teología,
que no alcanzan mis razones
a explicar ni comprender,
y al regocijo dispone
en aplauso de este día.

(Calderón de la Barca)

---

7. Relacione el autor con el subgénero dramático menor correspondiente.

Autores	**Subgéneros dramáticos menores**
a) Valle-Inclán	_____
b) Hermanos Álvarez Quintero	_____
c) Calderón de la Barca	_____
d) Miguel de Cervantes	_____
e) Don Ramón de la Cruz	_____
f) Verdi	_____

8. Establezca la correspondencia adecuada entre el subgénero dramático y sus principales características:

A) FARSA	a) Termina con una exaltación de la Eucaristía.
B) SAINETE	b) Los caracteres de los personajes están exagerados para resaltar la intención satírica de la obra.
C) AUTO SACRAMENTAL	c) Es enteramente cantada.
D) ENTREMÉS	d) En ella se reflejan costumbres y habla populares.
E) MELODRAMA	e) Solía representarse en los entreactos de las obras más extensas.
F) ÓPERA	f) Los personajes "malos" hacen sufrir a los "buenos", pero estos últimos siempre triunfan al final de la obra.

14. Análisis y comentario de una obra dramática

I. TEORÍA

Método de análisis de una obra dramática

I. FASE PRELIMINAR
- I. 1. Si es posible, asistencia a una representación de la obra para captarla como espectáculo.
- I. 2. Lectura estética.
- I. 3. Lectura comprensiva y reflexiva.

II. EL DRAMA Y SU CONTEXTO
- II. 1. Relaciones drama/autor.
- II. 2. " " /público.
- II. 3. " " /contexto histórico-social.
- II. 4. " " /contexto literario.

III. ESTRUCTURA EXTERNA
- III. 1. Medio de expresión utilizado: prosa o verso.
- III. 2. Subgénero dramático: tragedia, comedia, drama...
- III. 3. Estructuración en actos, cuadros y escenas.
- III. 4. Respeto o ruptura de la regla de las tres unidades (lugar, tiempo, acción).
- III. 5. Elementos funcionales.
  - III. 5. 1. Diálogo o monólogo.
  - III. 5. 2. Presencia o ausencia del coro y su función.
  - III. 5. 3. Importancia y función de las acotaciones escénicas.

IV. ESTRUCTURA INTERNA
- IV. 1. Resumen de la acción.
- IV. 2. Determinación del tema fundamental y temas secundarios.
- IV. 3. Estructura interna de la acción: exposición, nudo y desenlace.
- IV. 4. El título. Su significado y función.
- IV. 5. Ambiente: realista, fantástico, rural, urbano...
  - IV. 5.1. Espacio: visible y aludido.
  - IV. 5.2. Tiempo: de la representación y externo.
- IV. 6. Tesis o mensaje que pretende comunicar el autor.

V. ANÁLISIS DE LOS PERSONAJES

V. 1. Personajes principales. Su caracterización.

V. 2. Personajes secundarios. Caracterización y función en el desarrollo de la acción.

V. 3. Grado de realidad de los personajes: individuos, caracteres, tipos alegóricos, etcétera.

VI. RECURSOS LITERARIOS Y ESTILÍSTICOS

APLICACIÓN DEL MÉTODO PROPUESTO A *LA CASA DE BERNARDA ALBA,* DE FEDERICO GARCÍA LORCA

MARTIRIO.—(*A voces.*) ¡Madre, madre!

(*Aparece* BERNARDA *Sale en enaguas, con un mantón negro.*)

BERNARDA.— Quietas, quietas. ¡Qué pobreza la mía, no poder tener un rayo de luz entre los dedos!

MARTIRIO.— (*Señalando a* ADELA) ¡Estaba con él! ¡Mira esas enaguas llenas de paja de trigo!

BERNARDA.— ¡Esa es la cama de las mal nacidas! (*Se dirige furiosa hacia* ADELA.)

ADELA.— (*Haciéndole frente.*) ¡Aquí se acabaron las voces de presidio! (ADELA *arrebata un bastón a su madre y lo parte en dos.*) Esto hago yo con la vara de la dominadora. No dé usted un paso más. ¡En mí no manda nadie más que Pepe!

MAGDALENA.— (*Saliendo.*) ¡Adela!

(*Salen* LA PONCIA *y* ANGUSTIAS.)

ADELA.— Yo soy su mujer. (*A* ANGUSTIAS). Entérate tú y ve al corral a decírselo. Él dominará toda esta casa. Ahí fuera está, respirando como si fuera un león.

ANGUSTIAS.— ¡Dios mío!

BERNARDA.— ¡La escopeta! ¿Dónde está la escopeta? (*Sale corriendo.*)

(*Sale detrás* MARTIRIO. *Aparece* AMELIA *por el fondo, que mira aterrada con la cabeza sobre la pared.*)

ADELA.— ¡Nadie podrá conmigo! (*Va a salir.*)

ANGUSTIAS.— (*Sujetándola.*) De aquí no sales tú con tu cuerpo en triunfo. ¡Ladrona! ¡Deshonra de nuestra casa!

MAGDALENA.— ¡Déjala que se vaya donde no la veamos nunca más!

(*Suena un disparo.*)

BERNARDA.— (*Entrando.*) Atrévete a buscarlo ahora.

MARTIRIO.— (*Entrando.*) Se acabó Pepe el Romano.

ADELA.— ¡Pepe! ¡Dios mío! ¡Pepe! (*Sale corriendo.*)

LA PONCIA.— ¿Pero lo habéis matado?

MARTIRIO.— No. Salió corriendo en su jaca.

BERNARDA.— No fue culpa mía. Una mujer no sabe apuntar.

MAGDALENA.— ¿Por qué lo has dicho entonces?

MARTIRIO.— ¡Por ella! Hubiera volcado un río de sangre sobre su cabeza.

LA PONCIA.— Maldita.

MAGDALENA.— ¡Endemoniada!

BERNARDA.— Aunque es mejor así. (*Suena un golpe.*) ¡Adela, Adela!

LA PONCIA.— (*En la puerta.*)

BERNARDA.— Abre. No creas que los muros defienden de la vergüenza.

CRIADA.— (*Entrando.*) ¡Se han levantado los vecinos!

BERNARDA.— (*En voz baja como un rugido.*) ¡Abre, porque echaré abajo la puerta! (*Pausa. Todo queda en silencio.*) ¡Adela! (*Se retira de la puerta.*) ¡Trae un martillo! (LA PONCIA *da un empujón y entra. Al entrar da un grito y sale.*) ¿Qué?

LA PONCIA.— (*Se lleva las manos al cuello.*) ¡Nunca tengamos ese fin!

(*Las* HERMANAS *se echan hacia atrás. La* CRIADA *se santigua.* BERNARDA *da un grito y avanza.*)

LA PONCIA.— ¡No entres!

BERNARDA.— No. ¡Yo no! Pepe, tú irás corriendo vivo por lo oscuro de las alamedas, pero otro día caerás. ¡Descolgarla! ¡Mi hija ha muerto virgen! Llevadla a su cuarto y vestirla como una doncella. ¡Nadie diga nada! Ella ha muerto virgen. Avisad que al amanecer den dos clamores las campanas.

MARTIRIO.— Dichosa ella mil veces que lo pudo tener.

BERNARDA.— Y no quiero llantos. La muerte hay que mirarla cara a cara. ¡Silencio! (*A otra* HIJA.) ¡A callar he dicho! (*A otra* HIJA.) ¡Las lágrimas cuando estés sola! Nos hundiremos todas en un mar de luto. Ella, la hija menor de Bernarda Alba, ha muerto virgen. ¿Me habéis oído? ¡Silencio, silencio he dicho! ¡Silencio!

Telón

EL DRAMA Y SU CONTEXTO

El fragmento objeto de nuestro comentario pertenece al desenlace (Acto III) de *La casa de Bernarda Alba,* última obra del poeta y dramaturgo español Federico García Lorca (Fuentevaqueros, Granada, 1898-Víznar, Granada, 1936). El autor acabó de componerla sólo dos meses antes de su muerte. Se estrenó por primera vez en Buenos Aires en 1945 por la compañía de Margarita Xirgu, no pudiendo representarse en España, por motivos políticos, hasta 1964.

La casa de Bernarda Alba es un drama poético andaluz que supone la culminación y superación de su obra dramática anterior (*Bodas de sangre, Yerma*...). Es la obra maestra del teatro lorquiano, la más universal, la más representada y en la que se expresa de manera más radical el tema general de su teatro: el conflicto entre el individuo y la sociedad y, en concreto, el existente entre el principio de autoridad frente al principio de libertad.

El drama pretendía poner de manifiesto ante el público de su época —la preguerra civil española— el caso *excepcional*, no generalizado, de un grupo de mujeres obligadas a vivir en un encierro sofocante debido a las convenciones sociales y a la autoridad mal ejercida de la dueña de la casa y "cabeza de familia", Bernarda Alba. Pero su sentido es universal, ya que plantea uno de los problemas más específicamente humanos: la incomunicación y la falta de libertad del hombre.

Los males que denuncia el autor se han considerado por algunos críticos como los característicos de la España rural inmediata a la Guerra Civil (1936-1939), sin embargo, para Allen Josephs y Juan Caballero, el conflicto expuesto por Lorca en esta obra no es general, sino excepcional.

> *La casa de Bernarda Alba* es la representación a propósito, no de la vida normal sino muy anormal, de una familia andaluza. ¿Cómo vamos a creer que Bernarda se nos presenta como la mujer representativa o típica cuando obviamente es una mujer tan obsesionada como Yerma? No pueden considerarse como *las* mujeres españolas, sino como una familia andaluza "*al margen*".
>
> (*La casa de Bernarda Alba*. Edición de Allen Josephs y Juan Caballero. Ed. Cátedra. Letras hispánicas)

El mismo Lorca nos dice que se basó para escribir la obra en un caso real: cerca de su pueblo natal, en Asquerosa, vivía una extraña familia, Frasquita o Francisca Alba y sus hijas. Él las observaba desde un pozo colindante y tomaba notas para su obra.

ESTRUCTURA EXTERNA

Aunque hemos caracterizado la obra como drama *poético* andaluz, esto no quiere decir que esté escrita en verso. Al contrario, toda ella está escrita en prosa y sólo aparecen versos como letras de canciones puestas en boca de los segadores que vuelven del trabajo. No obstante, toda la obra emana poesía. El mismo autor, en 1936, nos aclara en qué consiste lo poético de su teatro: "Tengo un concepto del teatro en cierta forma personal y resistente. El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana."

En cuanto al subgénero dramático al que pertence la obra, también el propio Lorca nos lo indica en el subtítulo: "*Drama* de mujeres en los pueblos de España". Por lo tanto, *La casa de Bernarda Alba* es un drama y no una tragedia como muchos críticos han insinuado, queriendo ver en ella la tercera de

una trilogía junto con *Bodas de sangre* y *Yerma*. Como afirman Allen Josephs y Juan Caballero:

> Ahora bien, en *La casa de Bernarda Alba* no hay personajes sobrenaturales, no hay coros que subrayen la acción, no hay danzas simbólicas ni romerías y no hay nada ritual. No hay tampoco, menos en dos canciones muy fragmentarias *un solo verso*. No queda ningún elemento de tragedia griega ni de diálogo versificado: por eso Lorca subtitula la obra drama en vez de tragedia.

La obra se encuentra estructurada en tres actos que se corresponden con la distribución tradicional de la acción en ***presentación, nudo*** y ***desenlace***. Cada acto tiene lugar en un ***cuadro*** distinto, que viene especificado en las acotaciones que encabezan los tres actos:

Acto I: Habitación blanquísima del interior de la casa de Bernarda (antesala).

Acto II: Habitación blanca del interior de la casa de Bernarda. Las puertas de la izquierda dan a los dormitorios.

Acto III: Cuatro paredes blancas ligeramente azuladas del patio interior de la casa de Bernarda Alba.

A su vez, cada acto nos ofrece la misma estructura cíclica o circular: a) Calma inicial; b) Sucesión de conflictos; c) Violencia final. El fragmento que nos sirve de ejemplo comienza con el apartado b) y finaliza con el c).

Se respetan dos de las tres unidades dramáticas: la de lugar (todo ocurre dentro de la casa de Bernarda) y la de acción (no hay acciones secundarias). Sin embargo, no ocurre lo mismo con la unidad de tiempo, ya que el tiempo real es mayor que el tiempo representado, como veremos cuando analicemos dicho factor de la obra.

El principal elemento funcional es el ***diálogo*** entre los personajes. De hecho, en todo el fragmento que nos sirve de base para el comentario sólo figura este elemento expresivo. Son excepcionales en la obra los ***apartes*** (sólo aparecen en dos ocasiones) y el ***monólogo*** (sólo figura una vez). En ambos casos su función es criticar a algún personaje. Veámoslo:

> *Apartes:*
> MUJER 2ª.— (*Aparte y en voz baja*) ¡Mala, más que mala!
> MUJER 3ª.— (*Aparte y en voz baja*) ¡Lengua de cuchillo! [...]
> MUJER 1ª.— (*En voz baja*) ¡Vieja lagarta reconocida!
> (Acto I)
> MARTIRIO.— (*Entre dientes y llena de segunda intención.*)
> Eso, ¡eso!, una mulilla sin desbravar.
> (Acto II)

Monólogo: sólo aparece en el primer acto cuando la Criada critica al difunto Antonio María Benavides; pero cuando se da cuenta de que empiezan a entrar mujeres de luto se lamenta hipócritamente de su muerte.

Aunque el ***coro*** como tal no figura en la obra, ya que es un drama y no una tragedia, la canción de los segadores (Acto II) se puede considerar como una especie de coro que subraya las pasiones sensuales ocultas de las mujeres encerradas en la casa. Es decir, esta canción no es un mero añadido lírico, sino un elemento que cobra tensión dramática en contraste con el mundo cerrado de la casa de Bernarda Alba.

En cuanto a las ***acotaciones escénicas***, su función en la obra es muy diversa. Observamos las que aparecen en el fragmento que comentamos:

—Sugerencias en torno a la intención comunicativa y al tono de la voz:

(*A voces*); (*Se dirige furiosa hacia* ADELA)

—Para marcar la entrada y salida de personajes y, al mismo tiempo, ofrecer indicaciones sobre el vestuario:

(*Aparece* BERNARDA. *Sale en enaguas, con un mantón negro*)

—A veces las acotaciones sustituyen a la acción. Así, por ejemplo, no se nos dice expresamente que Adela se ha ahorcado, ningún personaje pronuncia esas palabras; la información viene dada por dos acotaciones plenamente dramáticas:

(*Suena un golpe*); LA PONCIA (*Se lleva las manos al cuello*).

ESTRUCTURA INTERNA

La ***acción*** o ***asunto*** de la obra es el siguiente: Bernada Alba, tras haberse quedado viuda, toma la decisión de vivir en el luto más riguroso. Con ella viven cinco hijas de temperamentos muy diversos: Angustias, hija de su primer marido y la única que posee una dote considerable, Magdalena, Amelia, Martirio, a la que la madre prohibió casarse con Enrique Humanes por ser un labriego pobre, y la más joven de ellas, Adela. Pepe el Romano, personaje que no aparece nunca en escena, pero que es el que desencadena el drama, se promete con Angustias, pero al mismo tiempo es amante de Adela. La madre, al darse cuenta de los amores entre Pepe y Adela, intenta matarlo de un tiro, pero éste huye. Adela, creyendo las palabras de Martirio ("Se acabó Pepe el Romano") se ahorca, mientras Bernarda Alba insiste terca-

mente en creer y hacer creer que no ha sucedido nada y que su hija ha muerto virgen. Precisamente, en el texto propuesto se asiste al desenlace del drama.

El *tema* fundamental coincide en esencia con el tema subyacente en todas las obras de Lorca: el enfrentamiento entre el principio de autoridad (encarnado por Bernarda) y el deseo de libertad (representado por Adela y la anciana Mª Josefa). En el fragmento que comentamos aparece perfectamente este enfrentamiento:

> ADELA.— (*Haciéndole frente*) ¡Aquí se acabaron las voces de presidio! (ADELA *arrebata un bastón a su madre y lo parte en dos.*) Esto hago yo con la vara de la dominadora. No dé usted un paso más. ¡En mí no manda nadie más que Pepe!

Entre los *temas secundarios* o *motivos* podemos citar los siguientes:

a) *El amor sensual y la búsqueda del hombre*. Este tema aparece a lo largo de toda la obra.

b) La *honra*:

> BERNARDA.— ¡Ésa es la cama de las mal nacidas!
>
> BERNARDA.— Abre. No creas que los muros defienden de la vergüenza.
>
> BERNARDA.— [...] Ella, la hija menor de Bernarda Alba, ha muerto virgen.

c) La *hipocresía*, el mundo de las falsas apariencias.

d) Los *sentimientos de odio y envidia*:

> MARTIRIO.— ¡Por ella! Hubiera volcado un río de sangre sobre su cabeza.

e) La *injusticia social*.

f) La *marginación social de la mujer*.

En cuanto al título de la obra, es muy significativo. Se titula *La casa de Bernarda Alba*, por lo tanto el eje nuclear de la acción dramática es **la casa**, ese mundo cerrado en el que se van a poner en tensión las fuerzas encontradas del principio de autoridad y el principio de libertad. El título nos informa también del personaje principal: la casa es de Bernarda Alba, no de la familia Alba. El personaje autoritario de la madre es el que ejerce la autoridad en ese lugar cerrado.

Lorca subtitula la obra *Drama de mujeres en los pueblos de España*. Como afirman Allen Josephs y Juan Caballero, este título no es generalizador, sino restrictivo:

> El subtítulo no dice: "Drama de *las* mujeres en los pueblos de España"; sino "Drama de mujeres". Lo de "los pueblos españoles" sirve para distinguir entre el pueblo y la ciudad. No es un intento de presentar *las* mujeres de todos los pueblos españoles. Debemos tener en cuenta que a Lorca le gustan las situaciones extremas.

El **ambiente** en que se desarrolla la acción, por lo tanto, es un ambiente *rural* que tiene un primer impulso **realista**. El mismo autor, después del censo de los personajes nos dice: "El poeta advierte que estos tres actos tienen la intención de un documental fotográfico" (en blanco y negro, ya que son los dos colores que predominan en la obra). Pero este primer impulso realista se ve transcendido poéticamente.

Analicemos ahora el **espacio** donde se desarrolla la obra. Ya sabemos que toda la acción acaece en el mundo cerrado de la casa. Si leemos la acotación que precede al primer acto, observaremos que "los muros son gruesos", ello favorece la *incomunicación* entre el mundo de los Alba y el mundo exterior. Junto a este espacio visible (la casa) está, en contraste, el mundo exterior, el espacio aludido. La casa es el espacio negativo (un infierno, un convento, un presidio); el espacio exterior es la vida, la libertad, lo positivo y lo alegre.

El autor precisa el **tiempo** en que ocurre la acción, mediante el diálogo de los personajes. El primer acto ocurre a las doce de la mañana del día "A"; el segundo, a las tres de la tarde del día "B"; el tercero, en el anochecer del día "C". El tiempo real es mayor que el tiempo representado, ya que entre cada acto ha debido transcurrir un período de tiempo mayor de un día. La época del año en que ocurre la acción es un sofocante verano andaluz, que se hace más opresivo por la lentitud y monotonía con que va pasando ese tiempo interior de las protagonistas, condenadas por Bernarda a un enclaustramiento de ocho años.

¿Qué pretendió Lorca al escribir *La casa de Bernarda Alba*? Los críticos no se ponen de acuerdo al contestar a esta pregunta. Señalamos las principales posturas críticas:

- El dramaturgo se propuso denunciar las injusticias sociales de su época.
- Es un alegato político en el que Lorca denuncia los problemas rurales y censura a la España tradicional y conservadora.
- La obra posee una finalidd docente o moralizadora, pero no política.
- Es más una obra poética que política.

Como vemos, hay opiniones para todos los gustos.

ANÁLISIS DE LOS PERSONAJES

Eduardo Galán en *Claves de "La casa de Bernarda Alba"* analiza perfectamente los personajes de la obra. En primer lugar, los clasifica en tres grupos:

• *Visibles*: los que aparecen en escena y figuran en el reparto inicial. Entre ellos distingue los protagonistas (todos los personajes femeninos de la familia Alba) de los secundarios (Criada, mendiga, Prudencia, muchacha y diversas mujeres).

• *Invisibles*: carecen de entidad dramática, pero influyen decisivamente en la acción (Pepe el Romano, la hija de la Librada, los segadores).

• *Aludidos*: también carecen de entidad dramática, pero son personajes que no influyen en el desarrollo de la acción (Antonio Mª Benavides, Enrique Humanes, Paca la Roseta, Adelaida, Mujer de las lentejuelas, Don Arturo, el notario y el hombre de los encajes).

En nuestro comentario nos vamos a limitar al análisis de los más representativos:

— BERNARDA ALBA: la conocemos antes de entrar en escena, mediante la caracterización indirecta que de ella hacen otros personajes. Según Poncia y la Criada es: autoritaria, mandona, dominante, violènta, falsa e hipócrita, clasista y orgullosa, odiada por todos, cotilla, mezquina; y, físicamente, "sarmentosa por calentura de varón". Sus hijas le tienen miedo.

A través de la lectura nos informamos de que pertenece a la burguesía acomodada y el desenlace nos la muestra tan "tenaz" que pretende negar la evidencia: "Ella, la hija menor de Bernarda Alba, ha muerto virgen".

—LAS HIJAS: todas coinciden en su búsqueda del varón, su deseo de amar y su sometimiento a Bernarda. Son personajes estáticos (casi siempre están sentadas en actitud de espera) frente al dinamismo de su madre. Las diferencias entre ellas son evidentes:

ANGUSTIAS: la mayor, es vieja, fea, enferma, rica e ingenua.

AMELIA y MAGDALENA: pasan casi desapercibidas. Ésta se ve inclinada al bien, es la única que llora a su padre muerto y se ve sumida en la resignación sin poder evitarlo. Aquélla es la más tonta de todas; se caracteriza por la sumisión, el temor a la autoridad materna y por un pudor ingenuo ante los hombres.

MARTIRIO: encarna el resentimiento y la envidia. Ella es la que provoca, indirectamente, el suicidio de Adela.

ADELA: encarna el principio de libertad y es la única, con las fuerzas que le da su amor por Pepe el Romano, en enfrentarse al principio de autoridad, representado por Bernarda. Pero su rebelión fracasa y termina ahorcándose.

Un caso aparte es el de Mª JOSEFA, la madre de Bernarda. Se caracteriza por su locura y senilidad. Su locura es lúcida y simbólica a la vez: se da cuenta de la pasión de las mujeres y, en su vejez, desea casarse a la orilla del mar y huir del mundo cerrado de la casa. Es la primera que se enfrenta con Bernarda rompiendo el silencio y saltándose sus normas.

—PEPE EL ROMANO: el hombre más atractivo del lugar, aunque no pronuncia una sola palabra en escena (sólo oímos su silbido) también es un personaje importante en el desarrollo de la acción. Su irrupción en este mundo cerrado desencadenará las pasiones de tres de las hermanas. Proyecta casarse con Angustias, es amado secretamente por Martirio y mantiene relaciones amorosas con Adela que son las que la llevarán a su final desgraciado.

En cuanto al grado de realidad de los personajes, creemos que están a medio camino entre los individuos o personajes reales de un "documental fotográfico" y los personajes poéticos tan característicos de la dramaturgia lorquiana.

RECURSOS LITERARIOS Y ESTILÍSTICOS

En el lenguaje de los personajes se mezcla el lenguaje coloquial con el lenguaje poético, rico en recursos literarios. Ello se advierte perfectamente en el lenguaje de Poncia. Ciñéndonos a los recursos literarios que aparecen en el fragmento de nuestro análisis advertimos:

—Aparición de los dos **colores** (blanco/negro) que, simbólicamente, caracterizan toda la obra, en la primera acotación:

> (Aparece BERNARDA. Sale en enaguas, con un mantón negro).

—El **lenguaje imperativo** de Bernarda, combinado con una metáfora hiperbólica:

> Quietas, quietas. ¡Qué pobreza la mía, no poder tener un rayo de luz entre los dedos!

—**Lenguaje vehemente** de Adela, contaminado de lenguaje poético que se vale de la comparación:

> Entérate tú y ve al corral a decírselo. Él dominará toda esta casa. Ahí fuera está, respirando como si fuera un león.

—Otra metáfora hiperbólica puesta en boca de Martirio para indicarnos la fuerza de su odio hacia su hermana:

¡Por ella! Hubiera volcado un río de sangre sobre su cabeza.

La obra se cierra con el lenguaje imperativo y autoritario de Bernarda, en el que se observa una contradicción. Primero afirma que "la muerte hay que mirarla cara a cara" para después decir que "Ella, la hija menor de Bernarda, ha muerto virgen". Aun en este parlamento, que resume toda la obra, irrumpe el lenguaje poético con la metáfora "nos hundiremos todas en un mar de luto", para finalizar con la palabra *¡Silencio!* que también marcaba el inicio del drama.

Una última observación. Bernarda y Adela representan el principio de autoridad frente al principio de libertad, pero no son las únicas fuerzas que entran en lucha. También Angustias y Martirio juegan su papel en este enfrentamiento. Cuando Angustias sujeta a Adela y le dice: "De aquí no sales con tu cuerpo en triunfo. ¡Ladrona! ¡Deshonra de nuestra casa!", se está alineando en el bando del principio de autoridad. Contrariamente, el principio de libertad reina en Martirio cuando exclama, a causa de los celos: "Dichosa ella mil veces que lo pudo tener". La muerte no importa si el individuo ha alcanzado su liberación.

II. TEXTOS Y ACTIVIDADES

1. Lea *La carreta*, de René Marqués (Editorial Cultural, Río Piedras, P.R. 1985) y aplique el método propuesto para el análisis del drama.

15. El ensayo como género literario

I. TEORÍA

El ensayo

El ensayo es uno de los géneros literarios más populares y cultivados en la actualidad. Es un escrito en prosa, ágil, generalmente poco extenso, que expone con precisión y sensibilidad, una interpretación personal y subjetiva de cualquier tema, sin profundizar en él, con una finalidad divulgativa.

Hay ensayos históricos, filosóficos, científicos, literarios, estéticos..., sin que en ningún caso sea preciso buscar la solución definitiva ni el estudio exhaustivo de las cuestiones planteadas.

Características del ensayo

El ensayo, aunque es un género literario muy heterogéneo, presenta las siguientes características básicas:

a) *Variedad y amplitud de los temas tratados*: literarios, filosóficos, religiosos, humanísticos, sociológicos, artísticos, etcétera.

b) *Libertad de tono y estilo* (lírico, retórico, emocionado, meditativo...).

c) *Relativamente breve*, aunque existen obras ensayísticas que poseen la extensión de un libro.

d) *No se sujeta a límites formales estrictos*, es decir, su estructura es abierta.

e) *Planteamiento subjetivo del tema.*

f) *Lenguaje conceptual, expositivo o discursivo.*

g) *Estilo elegante y ameno.*

El ensayista dispone así de un molde flexible y eficaz donde expresarse con sinceridad. El ensayo permite sugerir ideas nuevas, plantear cuestiones candentes, emitir brillantes o profundas interpretaciones que pueden despertar inquietudes o abrir nuevas vías.

Evolución histórica del ensayo

El ensayo es un género de aparición relativamente reciente en la cultura occidental. No podía aparecer sino en una clase de sociedad desarrollada culturalmente, en la que el hombre empieza a tomar conciencia tanto de sus problemas individuales como colectivos.

Dejando aparte a algunos autores clásicos en los que se ha querido ver el origen del ensayo, en realidad, el padre del ensayo moderno es el escritor francés **MICHEL DE MONTAIGNE** (1533-1592). Su obra maestra se titula *Essais* ('Ensayos') que comenzaron a publicarse en 1580. Al presentar sus ensayos a Madame d'Estissac, los caracterizaba así:

> Y encontrándome desprovisto y vacío de otra materia, me he constituido a mí mismo como argumento y sujeto de mi libro. Es éste un libro único en su clase en el mundo, con un diseño feroz y extravagante.

De esta cita podemos extraer las dos características de los ensayos de Montaigne: su **carácter personal** y la **estructura abierta** del género.

Según Alfredo Carballo Picazo, el esquema formal de los ensayos de Montaigne es el siguiente:

1. Citas y anécdotas copiadas --> mundo exterior.
2. Reflexiones prácticas --> Referencias al "tú".
3. Experiencias e impresiones personales --> Referencias al "yo".
4. Frecuentes "excursus" o comentarios marginales relacionados con el tema central.

Frente a Montaigne, el escritor inglés **FRANCIS BACON** (1561-1626), a quien tradicionalmente también se le atribuye un papel importante en la formación del género ensayístico, adopta una posición diferente en sus *Ensayos o Consejos políticos y morales* (1597). A diferencia de la perspectiva personal que había adoptado Montaigne, Bacon mantiene un punto de vista más pragmático y utilitario y de muy escasa implicación personal, inaugurando el ***ensayo de ideas***.

Juan Marichal, en su *Teoría e historia del ensayismo hispánico*, cree que el ensayismo hispánico se inicia en el siglo XV por obra de Alonso de Cartagena y Hernando del Pulgar, se continúa en el siglo XVI por Fray Antonio de Guevara y Santa Teresa hasta desembocar en la obra de Quevedo, "espejo" de su tiempo.

Sin embargo, el verdadero ensayo surge en el siglo XVIII, en el que los escritores ilustrados cultivaron el ensayo de ideas con singular fortuna. Entre

ellos destaca el Padre FEIJOO (*Teatro crítico universal* y *Cartas eruditas y curiosas*), GASPAR MELCHOR DE JOVELLANOS (*Informe sobre la ley agraria*) y JOSÉ CADALSO (*Cartas marruecas*).

El apogeo del ensayo se alcanzó en España en las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX, gracias a la labor de los escritores encuadrados en dos relevantes generaciones literarias: la Generación del 98 y el Novecentismo. El precursor fue **MARIANO JOSÉ DE LARRA** (1809-1837) que volcó en sus colecciones de *Artículos* toda la amargura y desolación que la España de su tiempo, aliada a su temperamento romántico, le producían. Larra escribió sobre literatura, política y costumbres.

Los escritores de la Generación del 98 saben aprovechar perfectamente el marco flexible que ofrece el ensayo, para tratar profundos temas que acercan el género a la filosofía, a la historia, a la sociología, sin que por ello desaparezcan ni la originalidad de los autores ni su calidad estilística. Son ensayistas importantes de esta generación su precursor, ÁNGEL GANIVET (*Idearium español*), MIGUEL DE UNAMUNO (*En torno al casticismo, Vida de Don Quijote y Sancho*) y JOSÉ MARTÍNEZ RUIZ, "Azorín" (*Castilla*).

Son ensayistas novecentistas JOSÉ ORTEGA Y GASSET, EUGENIO D'ORS y GREGORIO MARAÑÓN.

Ortega y Gasset lleva el ensayo de ideas a su más alta cima. En el molde del ensayo irá desarrollando su pensamiento, uno de los más originales e interesantes del siglo XX. Alrededor de su famosa frase "Yo soy yo y mi circunstancia", expone una visión vitalista y subjetiva de la existencia, que abarca todos los campos: arte, filosofía, política, etc. De su abundante producción ensayística podemos destacar: *Meditaciones del Quijote, La rebelión de las masas* y *El tema de nuestro tiempo.*

El propio Ortega ha definido el ensayo como "disertación científica sin prueba explícita". Según Juan Marichal, el ensayo de Ortega abarca cuatro puntos:

1. **Impulso**: la referencia autobiográfica, sin hacer estrictamente autobiografía.
2. **Designio**: todo está centrado en el yo como referente principal.
3. **Alcance**: ser instrumento de sugerencias para:
   a) Anticipar verdades que se formularán después explícitamente.
   b) Revelar un tema de interés general.
   c) Precisar y delimitar cuestiones debatidas.
4. **Asunto**: toda clase de asuntos.

También es importante la labor ensayística de los escritores "transterrados": AMÉRICO CASTRO, PEDRO SALINAS, FRANCISCO AYALA, JOSE Mª FERRATER MORA y un largo etcétera.

Géneros ensayísticos

Como afirma Pedro Aullón de Haro en *El ensayo en los siglos XIX y XX:*

> En líneas generales cabe afirmar que el género del ensayo linda en su parte inferior con el impreciso texto de lengua normal y el panfleto; y en su parte superior con el estudio de sesgo científico y el tratado propiamente. Géneros ya estrechamente colindantes con el del ensayo son el artículo y el discurso, hasta el punto de que ambos son susceptibles de ofrecerse en tanto que ensayo.

Esquemáticamente se podrían formalizar así los diferentes géneros ensayísticos:

	panfleto	
	manifiesto	
	discurso	
(opúsculo-folleto)	artículo	ensayo
	estudio	
	tratado	

Opúsculo-folleto. Ambos son de una extensión menor que la del libro. Los dos términos son sinónimos, pero suele adjudicarse al primero una dignidad ideológica carente en el segundo.

Panfleto. Es un folleto u hoja de propaganda política o de ideas de cualquier clase.

Manifiesto. Documento en el que una persona, grupo o entidad hace públicas sus intenciones. Son famosos los manifiestos románticos o vanguardistas.

Discurso. Exposición de su pensamiento que hace alguien al público con un fin persuasivo.

Artículo. Texto de escasa extensión sobre un tema determinado, que se caracteriza porque se inserta en lugares (periódicos, revistas...) a los que tiene fácil acceso el público.

Estudio y ***tratado***. Son textos de cierta extensión, menor en el primero de ellos, que sistematizan un determinado saber o materia y que están más cerca del lenguaje científico que del ensayístico.

Con todo, como afirma Pedro Aullón de Haro,

> virtualmente el ensayo no es en lo esencial panfleto, manifiesto, discurso, artículo ni estudio, aunque pueda participar conjunta o separadamente de todos ellos. El ensayo es una pieza ideológica de cierto sesgo literario, en posible coincidencia relativa, o no, con unos u otros de los géneros de esta serie.

La exposición y la argumentación como formas de elocución propias del ensayo

Los ensayistas suelen valerse de la **exposición** y la **argumentación** como formas de elocución apropiadas para expresar sus ideas de forma subjetiva.

La ***exposición*** es la presentación de un tema cualquiera con el propósito de darlo a conocer y que lo comprendan otras personas.

He aquí un texto expositivo:

> [...]
> Sin embargo, frente a la opresión, al saqueo y al abandono, nuestra respuesta es la vida. Ni los diluvios, ni las pestes, ni las hambrunas, ni los cataclismos, ni siquiera las guerras eternas a través de los siglos y los siglos han conseguido reducir la ventaja tenaz de la vida sobre la muerte. Una ventaja que aumenta y se acelera: cada año hay 74 millones más de nacimientos que de defunciones, una cantidad de vivos nuevos como aumentar siete veces cada año la población de Nueva York.
>
> La mayoría de ellos nacen en los países con menos recursos, y entre éstos, por supuesto, los de América Latina. En cambio, los países más prósperos han logrado acumular suficiente poder de destrucción como para aniquilar cien veces no sólo a todos los seres humanos que han existido hasta hoy, sino la totalidad de los seres vivos que han pasado por este planeta de infortunios.
>
> Un día como el de hoy, mi maestro William Faulkner dijo en este lugar: "Me niego a admitir el fin del hombre". No me sentiría digno de ocupar este sitio que fue suyo si no tuviera conciencia plena de que, por primera vez desde los orígenes de la humanidad, el desastre colosal que él se negaba a admitir hace 32 años, es ahora nada más que una simple posibilidad científica. Ante esta realidad sobrecogedora que a través de todo el tiempo humano debió de parecer una utopía, los inventores de fábulas, que todo lo creemos, nos sentimos con el derecho de creer que todavía no es demasiado tarde para emprender la creación de la utopía contraria.

> Una nueva y arrasadora utopía de la vida, donde nadie pueda decidir por otros hasta la forma de morir, donde de veras sea cierto el amor y sea posible la felicidad, y donde las estirpes condenadas a cien años de soledad tengan por fin y para siempre una segunda oportunidad sobre la tierra.
>
> (Gabriel García Márquez: *La soledad de América Latina*. Discurso en la Academia Sueca en la ceremonia de entrega del Premio Nobel de Literatura)

Veamos cómo se organiza esta exposición:

1. Disposición del contenido de la exposición

Una de las características principales de un texto expositivo es **la disposición clara y ordenada de sus contenidos**.

La disposición más frecuente de un texto expositivo es aquélla que distingue tres partes:

1. *Inicio:* en él se ofrece la *tesis* o idea que el escritor pretende comunicar.
2. *Desarrollo:* consiste en ilustrar la tesis mediante ejemplos, datos, argumentos, expresando relaciones de causa-efecto, etc. Es decir, se produce una explicación de la idea general contenida en el inicio.
3. *Conclusión:* en ella se resumen las ideas que se deducen de lo expuesto en el inicio y en el desarrollo de la exposición.

Los contenidos de una exposición se pueden ordenar de cinco formas principales:

1. *Cronológicamente* (lo que sucede antes y lo que sucede después, o viceversa).
2. *Por orden de importancia* (primero lo fundamental y después lo accesorio, o viceversa).
3. *Por comparación y contraste* (comparando u oponiendo dos hechos, dos acciones, dos ideas...).
4. *Mediante las relaciones causa-efecto,* o viceversa.
5. *Mediante ejemplos y datos estadísticos que confirmen la tesis inicial.*

Veamos ahora la disposición y ordenación de los contenidos del discurso de Gabriel García Márquez:

a) *Inicio*: no figura en el fragmento elegido. Sería la idea general, que intenta transmitir en su discurso y que está contenida en su título, *La soledad en América Latina*: cómo pueden alcanzar la felicidad y huir de la soledad las gentes de la América Latina.

b) *Desarrollo*: el desarrollo se encuentra perfectamente ordenado, valiéndose de la *antítesis* o contraposición de ideas contrarias.

1.º PÁRRAFO:
Se opone la vida a la muerte.

	opresión	
	saqueo	
	abandono	
vida/muerte	diluvios	*Causas que producen*
	pestes	*la muerte*
	hambrunas	
	cataclismos	
	guerras	

Se ofrecen datos y cifras que confirman el triunfo de la vida sobre la muerte.

2.º PÁRRAFO:
Se oponen los países pobres, entre ellos los de América Latina (creadores de vida) a los países ricos (creadores de muerte).

3.º PÁRRAFO:
Posibilidad científica de la utopía del exterminio total de la humanidad frente a la utopía contraria —defensora de la vida— que se desarrolla en el párrafo siguiente.

c) *Conclusión*: el autor defiende la tesis contraria a la destrucción de la vida: ha de lucharse por un mundo donde reinen el amor y la felicidad, donde las estirpes como las de América Latina tengan una segunda oportunidad sobre la Tierra.

2. El tono de una exposición es objetivo, no emocional

Se imponen los hechos, datos, argumentos; no la personalidad y subjetividad del autor.

3. El vocabulario utilizado es preciso y apropiado

Habrá un predominio de sustantivos abstractos (vida, muerte, opresión, amor...) que sirven para expresar las ideas y pueden aparecer tecnicismos o palabras usadas por las distintas ciencias o ramas del saber humano.

4. Aparecerán principalmente oraciones enunciativas

La redacción de toda exposición descansará fundamentalmente en oraciones enunciativas y raramente en oraciones exclamativas, interrogativas o dubitativas.

Ello es así porque el fin primordial de la exposición es dar a conocer ideas con la mayor claridad posible, y las oraciones interrogativas o dubitativas podrían confundir al lector. No obstante pueden aparecer preguntas retóricas mediante las cuales el autor afirma, de forma más expresiva, que si se valiese de oraciones afirmativas.

La argumentación consiste en aportar razones que sustentan ideas u opiniones sobre un tema dado. Su propósito es convencer o persuadir.

Basta con que el autor defienda razonadamente su punto de vista, su opinión sobre un tema determinado, para que haya argumentación. Sin embargo, a veces es preciso refutar o rechazar las opiniones contrarias a la tesis defendida por el autor (refutación).

A continuación figura un texto argumentativo:

> En la actualidad, todavía es frecuente oír hablar a ciertos psicólogos de la desigualdad mental de las razas humanas y de las clases sociales. Por de pronto, es preciso enfrentarse con algunos hechos innegables y tratar de interpretarlos. Así, por ejemplo, es cierto que la población negra de los Estados Unidos posee, como conjunto, un coeficiente intelectual inferior al de la población blanca, y también es igualmente cierto que las puntuaciones que los hijos de los obreros alcanzan en las pruebas de inteligencia son, en términos de promedios estadísticos, inferiores a las que consiguen en las mismas pruebas los hijos de los empresarios, intelectuales y altos funcionarios.
>
> Estos datos son, sin duda, innegables, pero hay que interpretarlos. En realidad, tales datos no prueban lo que con ellos se pretende probar. Su valor es el mismo que tendrían unas estadísticas en que se demostrara que los hijos de las familias acomodadas, donde se come bien, están mejor nutridos que los hijos de las familias pobres, donde se pasa hambre: las diferencias de peso entre unos y otros podrán ser tan dramáticas como se quiera, pero no probarán sino que unos comen bien mientras otros pasan hambre.
>
> Por de pronto hay que constatar que las llamadas pruebas de inteligencia no miden exclusivamente la capacidad intelectual innata de los individuos; son pruebas contaminadas por la cultura, en el sentido de que, además de la inteligencia "natural" miden también el nivel de conocimientos que el sujeto ha adquirido en virtud de su educación. Las llamadas pruebas de inteligencia pura no existen, entre otras cosas porque la inteligencia humana no es una capacidad vacía, sino una capacidad que se actualiza siempre en una cultura concreta. Por consiguiente, los niños que han recibido una educación inferior se hallan, como es natural, en inferioridad de condiciones para contestar a unas pruebas que presuponen unos conocimientos culturales.

Dadas tales condiciones, lo lógico para averiguar si, en efecto, las razas de "color" o las "clases bajas" son mentalmente inferiores a la raza blanca y a las clases altas, debe consistir en algo más que en la constatación de unas diferencias que obedecen a la diversidad de condiciones culturales.

Efectivamente, se han hecho numerosos experimentos que ponen de manifiesto que en igualdad de condiciones educativas, las diferencias raciales y sociales son, por término medio, inexistentes.

La conclusión, por tanto, es evidente: el rendimiento intelectual de las distintas razas y clases sociales podría variar a tenor de las circunstancias, pero la capacidad de todas ellas parece ser básicamente la misma, a despecho del color de la piel o del estrato social.

(José Luis Pinillos: *La mente humana*)

Observemos ahora cómo se organiza la argumentación:

1. **Formulación de la tesis mantenida por algunos psicólogos:** ***la desigualdad mental de las razas humanas y de las clases sociales es un hecho*** (párrafo 1).

2. Argumentación

2. 1. Refutación de la tesis anterior:

2. 1. 1. Hay que interpretar debidamente los hechos que sustentan dicha tesis (párrafo 2).

2. 1. 2. Se pone de manifiesto la poca validez de los procedimientos aplicados para la medición de la inteligencia (párrafo 3).

2. 1. 3. Se hace hincapié en la necesidad de investigar otras causas de desigualdad distintas de las condiciones culturales (párrafo 4).

2. 2. **Conclusión. Tesis defendida por el autor**

2. 2. 1. Mención de nuevos experimentos que invalidan la tesis inicial de algunos psicólogos (párrafo 5).

2. 2. 2. Tesis defendida por el autor: ***La capacidad mental de las distintas razas y clases sociales esencialmente es la misma*** (párrafo 6).

Características lingüísticas de la argumentación

En general, las características lingüísticas de la argumentación serán las mismas que las de la exposición, puesto que todo texto argumentativo también es expositivo. Sin embargo, en un texto argumentativo habrá un predominio

de proposiciones subordinadas causales y consecutivas para expresar las razones y consecuencias de lo argumentado.

El ensayo y la prensa

El auge actual del ensayo procede en gran parte de la rapidez y de la intensidad con que, hoy, se renueva constantemente el mundo de las ideas así como nuestro afán de conocimiento.

La prensa diaria y periódica ha desempeñado un papel importante en el desarrollo de cierto tipo de ensayo, generalmente muy breve, incisivo, muy marcado por el estilo de su autor y que ha contribuido, a veces, a borrar la imprecisa frontera entre artículo periodístico y ensayo breve.

Esta clase de ensayos suele ser de utilidad inmediata y con cierta propensión a perder su interés una vez pasado un plazo muy breve de tiempo.

Este género sigue gozando de un gran éxito en el campo de la vida intelectual contemporánea y va desde la política al arte, pasando por la sociología o la filosofía, contribuyendo a mantener la vitalidad del mundo de las ideas.

Valores del ensayo

Hemos ido señalando reiteradamente la **gran libertad formal** del ensayo. Se trata entre los géneros literarios del **instrumento más flexible** entre las manos del escritor.

No obedece a ninguna estructura previa. El escritor adoptará aquella que le permita desarrollar el tema elegido de la manera más convincente y agradable.

El ensayo exige ante todo cualidades personales en el escritor. El estilo ha de ser original, ameno o incisivo según los temas tratados, jamás impersonal o monótono. La exposición de las ideas debe resultar clara, sugestiva, convincente.

El tono general de un ensayo depende del tema elegido y, sobre todo de la personalidad del escritor. Puede ser lírico o retórico, satírico o emocionado, meditativo o panfletario; todas las actitudes son posibles, si el escritor está dotado de cultura, calidad expresiva, claridad de imaginación y se identifica con el tema tratado.

El ensayo en Latinoamérica

En Latinoamérica el ensayo ha seguido una trayectoria peculiar, caracterizándose por la atención prestada a los candentes temas americanos.

Por lo que tienen sus escritos de furor personal, por su voluntad de progreso, por su vocación de educador de la Argentina, **DOMINGO FAUSTINO SARMIENTO** (1811-1888) es considerado como un gran escritor de ensayos. Sus principales obras son: *Facundo, Recuerdos de provincia.*

El ecuatoriano **JUAN MONTALVO** (1833-1889) puso todo su empeño en escribir un castellano inspirado en los escritores clásicos. Dedicó su pluma y su vasta cultura al servicio de la justicia y de la difusión del saber. Su estilo fue muy refinado y algo retórico. Su obra más conocida es *Los siete tratados.*

JOSÉ MARTÍ (1853-1895), apóstol de la libertad cubana, fue un gran poeta y un ensayista que puso su rico léxico y su elegancia narrativa al servicio de la lucha por la independencia de su país. En *Nuestra América* están recogidos los ensayos que tratan el tema americano.

EUGENIO MARÍA DE HOSTOS (1839-1903), puertorriqueño insigne, difundió con talento y vehemencia la idea de una federación de países antillanos; Galdós habla de él en unos **episodios** llamándole "**ese mozo talentudo y corajudo**". Sus escritos reflejan su perspicacia crítica: *Reseña histórica de Puerto Rico, Moral social.*

Más próximos a nosotros están ALFONSO REYES (México), NEMESIO R. CANALES (Puerto Rico), PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA (Santo Domingo), EDUARDO MALLEA (Argentina), GERMÁN ARCINIEGAS (Colombia), etcétera.

II. TEXTOS Y ACTIVIDADES

1.

Es el juicio un instrumento necesario en el examen de toda clase de asuntos, por eso yo lo ejercito en toda ocasión en estos *Ensayos*. Si se trata de una materia que no entiendo, con mayor razón empleo en ella mi discernimiento, sondeando el vado de muy lejos; luego, si lo encuentro demasiado profundo para mi estatura, me detengo en la orilla. El convencimiento de no poder ir más allá es un signo del valor del juicio, y de los de mayor consideración. A veces imagino dar cuerpo a un asunto baladí e insignificante, buscando en qué apoyarlo y consolidarlo; otras, mis reflexiones pasan a un asunto noble y discutido en que nada nuevo puede hallarse, puesto que el camino está tan trillado, que no hay más recurso que seguir la pista que otros recorrieron. En los primeros el juicio se encuentra como a sus anchas, escoge el camino que mejor se le antoja, y entre mil senderos delibera que éste o aquél son los más convenientes. Elijo de preferencia el primer argumento; todos para mí son igualmente buenos, y nunca formo el designio de agotar los asuntos, pues ninguno se ofrece por entero a mi consideración: no declaran otro tanto los que nos prometen tratar todos los aspectos de las cosas. De cien carices que cada una ofrece, escojo uno, ya para acariciarlo solamente, ya para desflorarlo, a veces hasta penetrar hasta la médula; reflexiono sobre las cosas, no con amplitud, sino con toda la profundidad de que soy capaz, y las más de las veces tiendo a examinarlas por el lado más inusitado que ofrecen. Aventuraríame a tratar a fondo de alguna materia si me conociera menos y tuviera una idea errónea de mi valer. Desparramando aquí una frase, allá otra, como partes separadas del conjunto, desviadas, sin designio ni plan, no estoy obligado a ser perfecto ni a concentrarme en una sola materia; varío cuando bien me place, entregándome a la duda y a la incertidumbre, y a mi manera habitual, que es la ignorancia.

(M. de Montaigne: *Ensayos*)

Cuestiones

a) A partir de frases entresacadas del texto, justifique:

—Que lo importante en el ensayo es aplicar el juicio, cualquiera que sea el aspecto sobre el que se aplique.

—Que el ensayo no pretende profundizar en el tema tratado.

—Que es un género abierto que no necesita de un plan predeterminado.

2.

Queremos, sobre todo, apuntar a un hecho patente: la maleabilidad del ensayo —esa maleabilidad que se opone, como se señaló ya, a su definición— da al escritor una libertad que podría llamarse "camaleónica". Porque la forma literaria se pliega, en este caso, a las condiciones personales, adquiere diversas coloraciones individuales, sin exigir del escritor —y quizá sea esta la vana fortuna del ensayista— el previo sometimiento a reglas institucionales, a normas suprapersonales: es decir, el novelista tiene que *contar con* toda la novelística anterior, con los mundos ficticios creados por sus antecesores —nacionales o no— y su propia creación es a la vez (siempre que se trate de un auténtico artista) una incorporación a la institución novelística y una alteración de ésta con la cual han de contar sus sucesores. Mas si bien el ensayista puede utilizar el legado de sus antepasados literarios —recordemos cómo Azorín, por ejemplo, se auto-enlaza a Montaigne— debe sobre todo contar con su público, con su auditorio potencial inmediato; pues si el novelista busca la articulación de sus personajes *dentro* de un mundo ficticio —y esa articulación se suele denominar "verosimilitud"— el ensayista se esfuerza por articularse *a sí* mismo *con* su mundo histórico coetáneo.

(Juan Marichal: *Teoría e historia del ensayismo hispánico*)

Cuestiones

a) Explique en qué consiste la "maleabilidad" del ensayo.
b) ¿En qué se diferencian un novelista y un ensayista?

3.

SEPARACIÓN DE TRABAJO Y PLACER. LA DIVERSIÓN

La ocupación o quehacer del hombre libre antiguo o medieval no era trabajosa —no consistía en atroz tormento— sino gozosa. La entrega del hombre moderno al trabajo, en esa primera etapa de descubrimiento del sentido positivo de éste, también fue gozosa. Pero después el trabajo, cada vez más duro y, a partir del maquinismo, más deshumanizado también, ha ido recobrando su carácter bíblico de "castigo" o "condena": condena inapelable, de la que no es posible salir. La vida moderna ha quedado polarizada en el trabajo, así como la antigua estaba centrada en el ocio y la medieval en la fiesta. En el hombre ocioso de la ciudad antigua quehacer y goce se daban siempre juntos. En el hombre de la ciudad moderna el quehacer se hace trabajo y el goce, diversión. Antiguamente la diversión tenía el modesto y limitado sentido de "descanso". Pero el hombre moderno va a ver en ella, frente

al trabajo, el otro polo de su vida. El hombre ahora comienza a ir del trabajo a la diversión para volver de la diversión al trabajo, sin pasar nunca por la fiesta y el ocio.

La fiesta y el ocio eran sedantes, ordenados, contemplativos. Ahora la vida se torna, tanto en su anverso —trabajo— como en su reverso —diversión— cada vez más activa. Es el dinamismo de la ciudad moderna, aplicado por igual al trabajo y a la diversión. Decíamos antes que al principio de la época moderna los descansos del trabajo tuvieron carácter de esparcimientos más que de diversiones. Gradualmente va acelerándose el ritmo de la vida. El hombre cae en esa "in-quietud" de quien, perdido en el tiempo esencial del ocio, siente que le falta tiempo, que no tiene tiempo, y el tiempo comienza a ser, como se dirá, "oro"; no sólo el tiempo del trabajo sino también el tiempo de la diversión, que se hace cada vez más agitada y febril. Es la "prisa" que, como el "dinamismo", se han convertido en típicos de los ensayistas nostálgicos; pero que no por eso son menos reales. Los entretenimientos son reemplazados por las diversiones entre las que figuran los deportes, en los cuales el tiempo —record— es un elemento esencial. Tanto el trabajo como la diversión comienzan a consistir en "no parar", en aturdirse.

(José Luis Aranguren)

Cuestiones

a) He aquí un texto de un ensayista español contemporáneo. A partir de él, señale las principales características de este género.
b) ¿Sobre qué tema versa este ensayo?

---

4. ¿Cuándo alcanza su apogeo el ensayismo español? ¿Qué generaciones literarias contribuyen a su esplendor?

5. Enumere los principales géneros ensayísticos.

6. Cite los principales ensayistas latinoamericanos y sus obras más representativas.

16. Análisis y comentario de un texto ensayístico

I. TEORÍA

METODOLOGÍA PARA EL ANÁLISIS DEL ENSAYO

I. FASE PRELIMINAR
- I. 1. Lectura estética.
- I. 2. Lectura comprensiva.

II. ANÁLISIS DEL CONTENIDO
- II. 1. Clase de ensayo: de carácter *personal* o de carácter *ideológico*.
- II. 2. Determinación del *tema* o complejo temático.
- II. 3. Formulación de la *tesis* o idea central.

III. ANÁLISIS DE LA FORMA
- III. 1. Forma de elocución predominante: exposición, argumentación, narración...
- III. 2. Estructuración del contenido: introducción, desarrollo, conclusión.

IV. ANÁLISIS DEL LENGUAJE
- IV. 1. Tipo de lenguaje: científico, culto, común, coloquial...
- IV. 2. Tono: serio, satírico, humorístico, irónico...
- IV. 3. Sintaxis: ampulosa, sobria, clara, oscura.
- IV. 4. Léxico: tecnicismos, cultismos, neologismos, arcaísmos, léxico común...

V. RECURSOS ESTILÍSTICOS Y LITERARIOS

APLICACIÓN DEL MÉTODO PROPUESTO A UN ENSAYO DE "AZORÍN"

El doctor don Gregorio Marañón ha publicado un opúsculo titulado *Biología y feminismo*. ¿Nos permitirá el doctor Marañón que hagamos algunas observaciones a propósito de su trabajo? Las haremos con todo respeto. Preguntamos, ante todo: ¿existe desigualdad entre el hombre y la mujer? Si esta desigualdad existe, ¿qué alcance tiene? ¿Qué consecuencias podrían deducirse de ella en el orden del derecho, de la política, de la justicia social? Se nos dice —lo confirma el doctor Marañón— que existe una desigualdad evidente entre los dos organismos: el del hombre y el de la mujer. Los sexos distintos tienen una resonancia distinta en toda la fisiología. Lo confirman eminentes personalidades. Es la ciencia quien habla. Acatemos, pues, la desigualdad. Inútil, absolutamente inútil, es rebelarse contra ella... ¿Qué haréis, ilusos, contra la Naturaleza?

Pero —comienzo nuestra argumentación—, pero esa resonancia diversa que el sexo tiene en uno y otro organismo, esa modalidad divergente que establece una desigualdad, ¿qué nos dicen en resumen de cuentas? ¿Cuál es su lección? La ciencia observa una desigualdad entre hombre y mujer; mas la ciencia ¿no podrá observar otra desigualdad entre hombre y hombre? ¿No podría tener la ciencia medios bastante finos y eficaces para ver la diferencia, la positiva diferencia —fisiológica—, que separa a un alhamel de un trabajador puramente intelectual? ¿No existirá una íntima diferenciación de tonicidad, de polarización nerviosa, de tenue, pero positiva, conformidad orgánica entre un Spinoza, un Kant y el labriego que beneficia el campo que estamos viendo por la ventana? Desigualdad existe positivamente, tenga o no tenga la ciencia —en el día de hoy— medios para apreciarla... Y ¿qué consecuencias sociales, políticas, jurídicas sacamos de esa desigualdad? Ninguna. La humanidad, la justicia es igual para todos. Ante el ideal humano, en la ruta hacia el porvenir, todos los hombres son iguales. No olvidemos que cuando un hombre, al tratar del problema feminista, habla de desigualdad entre el hombre y la mujer, implícitamente nos está hablando de la superioridad del hombre sobre la mujer. Y podemos aceptar la desigualdad que la ciencia observa entre hombre y mujer; lo concedemos, asentimos a lo que el doctor Marañón expone. Pero la desigualdad ¿es para el hombre superioridad? ¿Es para la mujer inferioridad? En todo caso, tendríamos —y esto es lo rigurosamente científico— que establecer un paralelismo. El hombre, su modalidad orgánica y psíquica; la mujer, la suya. Y ahora, después de colocarnos en este terreno estrictamente científico, el planteamiento del problema social... ¿Para quién es el planeta: para la mujer o para el hombre? ¿De quién es la especie humana? ¿Qué es superior en la región del arte: un cuadro o una estatua? Y si están las dos obras maestras en la sala de un museo, ¿para quién es la sala?

El doctor Marañón nos habla de la atracción que siempre sobre la mujer ha ejercido "el sexo llamado, con entera razón, fuerte". Pero esa atracción es puramente social, y transitoria. ¿Implica tal atracción una superioridad? Lo fuerte seduce, encanta, sugestiona a lo débil. ¿Qué es lo fuerte? El concepto de fuerza, ¿no se transformará a lo largo del tiempo? Centenares de siglos ¿no han creado desde la barbarie primitiva un concepto de fuerza absurdo, absurdo hoy, necesario en el pretérito remotísimo? El concepto de fuerza se ha apoyado en la idea de peso, de ímpetu, de resistencia, e impulsividad... Lo primitivo es la idea de fuerza; hoy todavía un hombre fuerte es un hombre que levanta un gran peso, que vence una gran resistencia física. Pero la civilización va modificando, transformando, las nociones milenarias; a la idea de fuerza apoyada en la materia va sucediendo la idea de fuerza apoyada en la inteligencia. Spinoza, tuberculoso, enclenque, nos parece más fuerte que el más poderoso púgil del mundo. La transformación se irá acentuando; el sentimiento, la idea, la reacción emotiva ante el espectáculo del mundo, serán las verdaderas fuerzas de mañana. En ese porvenir la mujer será tan fuerte como el hombre, la atracción, ahora desigual, será equilibrada y pareja. Y, entre tanto, la misma transformación social habrá ido borrando las desigualdades transitorias, adjetivas, que actualmente existen entre la mujer y el hombre.

"Esperad —ha dicho el querido maestro Cajal— que la sociedad conceda a todas las jóvenes de la clase media el mismo tipo de educación que al hombre". Pone Cajal en estas palabras su esperanza de que el medio acabará con lo accidental, que ahora se juzga definitivo. Edgar Quinet ha sido uno de los hombres que más ideas ha sembrado modernamente en Francia. En su libro —tan lleno de puntos de vista originales— *El espíritu nuevo* (París, 1874), Quinet, hablando de la Revolución, escribe estas palabras: "He aquí la verdad. Cuando la nobleza, en 1789, perdió su autoridad por las leyes, la había ella abolido antes al destruirse fisiológicamente por los matrimonios de dinero." No es sólo la revolución política la que ha establecido la igualdad en la ley; es, sobre todo, la igualdad fisiológica la que ha producido la igualdad social. Esta es la razón por la cual nada puede destruirla. Para eso sería necesario reconstruir un tipo fisiológico que ya no existe.

¿Quién no ve que con el desarrollo inmenso de la industria, con la entrada en la política de las grandes muchedumbres obreras; quién no ve que vamos a la unificación de una modalidad fisiológica igual en todo el planeta? Y ¿quién no percibe que en esa unificación la mujer ha de ser igual al hombre, tan dueña como él del mundo y de la especie?"

(AZORÍN: *Andando y pensando*)

DETERMINACIÓN DEL CONTENIDO

Este ensayo trata de las diferencias entre el hombre y la mujer, contempladas desde diferentes puntos de vista: biológico, sociológico, cultural, etc.

En él predominan las ideas del autor —muy modernas para su época— más que el carácter personal o autobiográfico, por lo que podemos clasificar el texto dentro del ensayo ideológico.

La *tesis* defendida por "Azorín" figura al final del ensayo, formulada mediante una pregunta retórica y es la siguiente: *La mujer ha de ser igual que el hombre, tan dueña como él del mundo y de la especie.*

ANÁLISIS DE LA FORMA

La *forma de elocución* de la que se vale el autor es la expositivo-argumentativa, estructurada en Introducción, Desarrollo y Conclusión, de la siguiente forma:

1. **Introducción**

1. 1. **Formulación de la tesis inicial** (1º párrafo)

¿Existe desigualdad entre el hombre y la mujer? Si esta desigualdad existe, ¿qué alcance tiene?, ¿qué consecuencias podrían deducirse de ella en el orden del derecho, de la política, de la justicia social?

1. 2. **Opinión contraria a la de "Azorín", defendida por don Gregorio Marañón**

Existe una desigualdad evidente entre el hombre y la mujer.

2. **Argumentación** (párrafos 2º, 3º y 4º)

2. 1. *Refutación*: Formulación de razones contrarias a lo sostenido por don Gregorio Marañón.

1.ª Razón o argumento: La ciencia observa una desigualdad entre hombre y mujer; mas la ciencia ¿no podría observar otra desigualdad entre hombre y hombre?

1.ª Ejemplo que confirma la 1.ª razón: Diferencias entre los filósofos Spinoza y Kant, por un lado, y un labriego, por otro.

1.ª Consecuencia de la 1.ª razón: Todos los hombres son iguales, la justicia es igual para todos.

2.ª Razón o argumento: Incluso aceptando la desigualdad que la ciencia observa entre hombre y mujer, no se puede hablar ni de superioridad ni de inferioridad entre ambos, sino de paralelismo.

2.2. *Refutación*: De la opinión de que el hombre es más fuerte que la mujer.

3.ª Razón: El concepto de fuerza se ha modificado a través de los siglos.

Ejemplo que confirma la 3.ª razón: Spinoza, tuberculoso y enclenque, le parece más fuerte que el más poderoso púgil del mundo, ya que posee la fuerza de la inteligencia.

Consecuencia que se extrae de la 3.ª razón: En el día de mañana también se igualarán las fuerzas entre el hombre y la mujer y la atracción mutua será equilibrada y pareja.

4.ª Razón. Criterio de autoridad: Muchas veces el autor, para confirmar y dar fuerza a su razonamiento, se vale de la opinión que otras personas de reconocido prestigo —*autoridades* en la materia— han formulado. En este caso concreto aduce las opiniones de Ramón y Cajal y Edgar Quinet, ambas en favor de su tesis de la igualdad sustancial entre el hombre y la mujer.

3. **Conclusión: Tesis defendida por "Azorín"** (párrafo 5)

La mujer ha de ser igual que el hombre, tan dueña como él del mundo y de la especie.

ANÁLISIS DEL LENGUAJE

El *tipo de lenguaje* que emplea "Azorín" es de carácter culto como corresponde al tema tratado, aunque no aparecen tecnicismos del campo de la biología ni de la sociología como corresponde a un género —el ensayo— cuya finalidad es divulgar una serie de conocimientos o ideas sobre un tema determinado. Quizás el rasgo que más nos llama la atención es la abundancia de preguntas, muchas de ellas retóricas, con que el autor se interroga y nos interroga a lo largo del texto como queriendo hacernos conscientes de lo peliagudo del tema que está tratando. Parece, a simple vista, como si "Azorín" no estuviese lo suficientemente seguro de lo que dice, pero no es así, su tesis es clara y explícita: la igualdad esencial de ambos sexos.

El *tono* predominante es serio en la mayor parte del texto, excepto en el primer párrafo en el que se advierte un tono irónico al referirse a la tesis defendida por don Gregorio Marañón y otros científicos:

> ¿Nos permitirá el doctor Marañón que hagamos algunas observaciones a propósito de su trabajo? Las haremos con todo respeto.
> .....

> Es la ciencia quien habla. Acatamos, pues, la desigualdad. Inútil, absolutamente inútil, es rebelarse contra ella... ¿Qué haréis, ilusos, contra la Naturaleza?

En cuanto a la *sintaxis*, sin ser ampulosa, tampoco es el tipo de construcción a que nos tiene acostumbrado el autor, de frase corta y predominio de la coordinación y yuxtaposición sobre la subordinación. Y ello es debido a la complejidad del tema tratado.

El *léxico* es, fundamentalmente, un léxico culto, pero de vez en cuando aparece algún arcaísmo —al que tan aficionado es "Azorín"— como *alhamel*, que es un andalucismo que significa "arriero o porteador". No obstante, desde el punto de vista del vocabulario el texto no presenta grandes dificultades para el lector medio.

RECURSOS ESTILÍSTICOS Y LITERARIOS

El principal recurso es la interrogación retórica predominante en todo el texto. Mediante este tipo de interrogaciones el autor *afirma*, de manera más expresiva, tajante y plástica, que si se valiera de oraciones enunciativas afirmativas propiamente dichas:

> ¿Quién no percibe que en esa unificación la mujer ha de ser igual al hombre, tan dueña como él del mundo y de la especie?

También se vale de antítesis para poner de manifiesto las diferencias, no esenciales, entre el hombre y la mujer.

> Pero la desigualdad, ¿es para el hombre *superioridad*? ¿Es para la mujer *inferioridad*?

Otras veces la *enumeración de sinónimos* de gradación ascendente da mayor fuerza y belleza a la argumentación:

> Lo fuerte seduce, encanta, sugestiona a lo débil.

El concepto de fuerza se ha apoyado en la idea de peso, de ímpetu, de resistencia, de impulsividad...

Los paralelismos sintácticos favorecen la expresión de ideas divergentes:

> a la idea de fuerza apoyada en la materia va sucediendo la idea de fuerza apoyada en la inteligencia.

Como vemos, "Azorín" se propone comunicar su pensamiento con la máxima claridad, pero ello no impide que, al mismo tiempo, se valga de recursos

estilísticos para realzar y hacer más plástica su expresión. En definitiva, en este minúsculo ensayo se advierte un perfecto equilibrio entre la claridad expositivo-argumentativa y la belleza de la expresión lingüística.

II. TEXTOS Y ACTIVIDADES

1. Siguiendo el método propuesto en el apartado teórico de esta unidad, analice y comente el siguiente texto de Rosario Ferré.

LA AUTENTICIDAD DE LA MUJER EN EL ARTE

Dice Virginia Woolf, en *Una habitación propia*, que si una mujer con vocación literaria en el siglo XVI (la hermana de Shakespeare por ejemplo) hubiese intentado realizar su vocación, o se hubiese vuelto loca, o se hubiese suicidado, o hubiese acabado sus días en algunas casa solitaria a las afueras del pueblo, medio bruja, medio hechicera, objeto del temor y de la burla. La mujer con vocación literaria no llegará hoy acaso a estos extremos, pero sigue estando muy lejos de tener una suerte tranquila: su vida se vuelve una vorágine de conflictos que intentan destrozarla, en la medida en que persiste en realizar la voz de su corazón, o sea, su vocación.

A diferencia del siglo XVI, la mujer escritora hoy puede ejercer su vocación con relativa libertad; pero se le sigue haciendo mucho más difícil que al hombre llegar a ser un buen artista, y esto por una razón sencilla: le es más difícil llegar a ser una persona completa.

En primer lugar, su libertad se encuentra considerablemente coartada, lo que limita las experiencias de las cuales puede valerse para enriquecer su obra. La mujer desconoce, por ejemplo, los mecanismos del poder político y económico; y en cierta forma este limitado acceso a los mismos resulta una situación afortunada, ya que su deber consiste en oponerse a ellos. En segundo lugar, su rol de esposa y madre tiende a hacerla un ser dependiente tanto en su supervivencia económica como en su sentido de identidad.

El problema inicial, el problema de su libertad material, es un problema externo, relativamente de fácil solución, al que se ha enfrentado enérgicamente a lo largo de los últimos diez años el movimiento feminista. Los logros de este movimiento son un indicio de que, al menos en el nivel de las leyes y de los contratos de trabajo, de las oportunidades que la sociedad le ofrece, el dilema de la mujer se encuentra en camino de resolverse.

El segundo problema, el de su libertad interior, cala mucho más hondo y es de más difícil solución. Podría dividirse en dos vertientes: las sanciones emocionales y psicológicas que, al nivel de las costumbres, la sociedad sigue imponiendo a la mujer y las sanciones que ella suele imponerse a sí misma.

La mujer que tiene éxito hoy en su profesión, sea ésta cual sea, se está aprovechando de esas oportunidades que, al nivel público o retórico, la sociedad le concede. Pero una cosa es el derecho de la mujer a la igualdad de oportunidades en el nivel público, y otra en el nivel privado. La verdad es que toda mujer que tiene éxito en su profesión es vista de inmediato con descon-

fianza por la mayoría de los hombres. Existe una especie de juicio tácito según el cual una mujer que triunfa con su mente será necesariamente un fracaso en la cama y en el hogar. El éxito suele ser para ella un motivo de conflicto, y sólo llega a lograrse plenamente en circunstancias muy excepcionales.

La mayoría de las veces la mujer se ve forzada a escoger entre su príncipe azul o su vocación. Es por esto que tantas mujeres, cuando están a punto de lograr el éxito, sea éste de orden económico, intelecual o científico, encuentran una excusa para darse de baja y dejar las cosas a medias. La soledad es un dilema angustioso al cual la mujer que ha escogido una profesión tiene a menudo que enfrentarse.

Pero el problema de la libertad interior de la mujer tiene una segunda vertiente, mucho más dolorosa que la primera: la mujer que intenta romper con los patrones de comportamiento convencionales no necesita, por lo general, ser castigada ni por la ley ni por los mecanismos sociales. Ella se ocupa, mucho más eficientemente que ningún tribunal, de castigarse a sí misma: se siente aterradoramente culpable. Esto se debe en parte a su educación; al hombre se le educa con miras a la realización propia, mientras que a ella se la educa con miras a la realización ajena; al hombre se le educa para que se desenvuelva en el mundo, para que tenga éxito y se realice a sí mismo como profesional o artista; y a ella, en cambio, se la educa para que enseñe a los hijos cómo lograr ese éxito y a las hijas cómo sacrificarse para que sus hermanos lo alcancen. La soledad y el anonimato del hogar han sido tradicionalmente el destino de la mujer, mientras el hombre sale a conquistar el mundo.

Pero es necesario reconocer que esta educación no es la única causa de la falta de coherencia que a menudo define la personalidad femenina: la función de esposa y madre es a veces adoptada por ella con intolerancia, para justificar el vacío de su vida y darse a sí misma un sentido. Otras veces es adoptada con alivio, por aquellas mujeres para quienes la responsabilidad de ser independientes y de enfrentar las consecuencias de sus propios actos resultaría, luego de tantos años de dependencia, un trauma aterrador. Cuando la mujer asume la función de esposa y madre como auténtica vocación, resulta un bien deseable. Lo que es imperdonable es que se la condene a conocer el amor únicamente en estas circunstancias cuando éste puede ser mucho más. El amor es también el trabajo profesional hecho con amor, la posibilidad de desarrollar hasta el máximo las capacidades humanas.

Para la mayoría de las mujeres, ser las artesanas de ese paraíso imprescindible del hogar resulta hoy un pobre sustituto de la compleja maravilla del mundo. La educación les ha probado que cambiar pañales y velar por el bienestar físico de la familia no es una alternativa equiparable al cultivo de las artes, de la política, o de las ciencias.

No cabe duda de que el problema fundamental de la mujer es hoy la integración de su personalidad, con todas las satisfacciones y sufrimientos que la madurez y la independencia conllevan. No me refiero a esa actitud imitativa del hombre que, en ocasiones, adopta la mujer, apropiándose las activi-

dades mentales masculinas de lucro y poder despreciando, con mucho más ahínco que los hombres mismos, todo lo concerniente a la visión femenina. La función de la mujer debería consistir precisamente en cuestionar el ejercicio de ese poder (moral, religioso o político) tanto en los países donde prevalece el capitalismo estatal, como en los que prevalece el capitalismo privado, mientras profundiza paralelamente en su identidad, en la búsqueda de saber quién es, cómo es.

La mujer con vocación de escritora goza hoy de mayores oportunidades para llegar a serlo, porque su lucha por entenderse a sí misma la ayuda a lograrlo. Como dijo Rilke en su *Carta a un joven poeta*, no hay cosa más desastrosa para un escritor que el que la voz le suene falsa. ¿Cómo entonces podrá la escritora sonar auténtica si aún no sabe quién es ni cómo es? Las escritoras de hoy saben que si desean llegar a ser buenas escritoras, tendrán que ser mujeres antes que nada, porque en el arte la autenticidad lo es todo. Tendrán que aprender a conocer los secretos más íntimos de su cuerpo y a hablar sin eufemismos de él. Tendrán que aprender a examinar su propio erotismo y a derivar de su sexualidad toda una vitalidad latente y pocas veces explotada. Tendrán que aprender a explorar su ira y su frustración así como sus satisfacciones ante el hecho de ser mujer. Tendrán que purificarse y ayudar a purificar a quienes las leen, de esa culpabilidad que en secreto las tortura. Tendrán que escribir, en fin, para comprender mejor y para enseñar a sus lectores a comprenderse mejor.

Su autenticidad implicará también un reexamen de la naturaleza del amor, porque en el amor se encuentra la raíz de su culpabilidad. ¿Qué es el amor, en fin, para la mujer? ¿Qué es ese enorme bien por el cual se le ha exigido renunciar al mundo durante siglos? ¿Es el amor el único fin de su vida? ¿Tiene que ser irremplazable, tiene que estar bendecido por la respetabilidad de la procreación y de la propiedad? ¿No tiene acaso la mujer, al igual que el hombre, derecho al amor profano, al amor pasajero, incluso al amor endemoniado, a la pasión por la pasión misma?

Creo, como Anaïs Nin, que la pasión es la naturaleza definitoria de la mujer, pero esa pasión suele ser al mismo tiempo, su mayor fuerza y su mayor flaqueza. La educación a que ha sido expuesta, el anonimato, la pobreza, el renunciamiento a sí misma, el espíritu de sacrificio, le han dado una profundidad, una capacidad para soñar y conmoverse, una fe en los valores fundamentales de la vida que el hombre, por lo general, desconoce. Y paradójicamente, es esa misma pasión la que la convence de la existencia de un príncipe azul que nunca llega.

La responsabilidad actual de toda escritora es precisamente convencer a sus lectores de ese precepto fundamental: el príncipe azul no existe, no tiene materialidad alguna fuera de la imaginación, de la propia capacidad creadora. Y si vacilara en su convencimiento y se sintiera tentada a creer lo contrario, más le valdría recordar las palabras de Diotima, la sabia de Mantinea, cuando afirma en el *Banquete* de Platón, que el amor es siempre plurivalente y jamás se limita a un solo cuerpo: "Si hay que buscar la belleza, dice Diotima, sería una verdadera locura no creer que la belleza que reside en to-

dos los cuerpos es una e idéntica. Una vez penetrado de este pensamiento, el hombre deberá mostrarse amante de todos los cuerpos bellos y despojarse, como de una menospreciada futesa, de toda pasión que se encontrara en uno solo". Y aun cuando, una vez en mil, el príncipe azul se personificara ante ella implacable y aterrador en su perfección, le sería necesario convencerse de que también a él lo ha inventado, porque el precio que tendría que pagar por su sustantividad resulta sencillamente demasiado alto.

En *Una habitación propia* Virginia Woolf señala que la perturbadora situación de la mujer ha sido la razón principal por la cual no ha habido grandes mujeres escritoras en la historia universal. No ha habido una sola mujer que haya escrito como Shakespeare, dice Virginia Woolf (excepto quizá Jane Austen), porque su situación le impide escribir objetivamente, con todos los obstáculos quemados, con esa absoluta transparencia que adquiere la obra literaria cuando el autor está totalmente distanciado de lo que escribe, a la vez que ha logrado fundirse con su escritura. Esto puede ser cierto, y puede ser, en efecto, que no existan escritoras comparables a Shakespeare o a Cervantes por múltiples razones (algunas de las cuales ya han sido mencionadas aquí), pero resulta inverosímil afirmar que la causa de ese hecho ha sido su falta de objetividad.

En el caso de la pasión, de la ira, de la risa, de la subjetividad arbitraria, difiero radicalmente de esta opinión de Virginia Woolf y me inclino más a pensar como Anaïs Nin. Creo, como ella, que la mujer debe escribir para reinventarse, para disipar su temor a la pérdida y a la muerte, para enfrentarse cada día al esfuerzo que representa vivir. Para ella, tanto las buenas como las malas pasiones caben en la literatura: "Me refiero también a la tierra mala, a los demonios, a los instintos, a las tormentas de la naturaleza. Las tragedias, los conflictos, los misterios, son siempre personales. Fue el hombre el que inventó la indiferencia, y ésta se convirtió en fatalidad".

Como todo artista, en fin, la mujer escribe como puede, no como quiere ni debe. Si le es necesario hacerlo rabiando y amando, riendo y llorando, con resentimiento e irracionalidad, al borde mismo de la locura y de la estridencia estética, lo importante es que lo haga, lo importante es que siga escribiendo. Es de esa manera como ella más puede ayudar a configurar a la mujer como ser completo. A lo que debe dedicarse en cuerpo y alma es a la persistencia y no a la objetividad; a no dejarse derrotar por los enormes obstáculos que la confrontan. Seguir escribiendo aunque no sea más que para allanarles el camino a las que vengan despues, a esas escritoras que quizá algún día puedan escribir con calma en vez de con ira, como quería Virginia Woolf. Al igual que Anaïs Nin pienso que la pasión tiene un inmenso poder de transformar, de transfigurar al ser humano, de criatura limitada, pequeña y atemorizada, en una figura magnífica, que puede alcanzar a veces la estatura del mito. "Todos mis momentos de pasión y videncia nacieron de la pasión, —dice Anaïs Nin—, los desiertos que les siguieron no me interesan".

(Rosario Ferré: *Sitio a Eros*, incluido en *Antología del ensayo español, hispanoamericano y puertorriqueño*, Ed. Playor)

Bibliografía

AA. VV. (1976). *Teoría de la novela*. Edición de S. Sanz Villanueva y C. J. Barbachano. Madrid. SGEL.

AA. VV. (1978). *Narrativa y crítica de nuestra América*. Compilación e introducción de Joaquín Roy. Madrid. Castalia.

AA. VV. (1991). *Enciclopedia de la literatura*. Barcelona. Ediciones B.

AGUIAR E SILVA, V. M. (1975). *Teoría de la literatura*. Madrid. Gredos, 2ª reimpresión.

ALONSO, D. (1952). *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid. Gredos, 1976 (5ª ed., 2ª reimpresión).

AMORÓS, A. (1987). *Introducción a la literatura*. Madrid. Castalia.

————(1985). *Introducción a la novela contemporánea*. Madrid. Cátedra.

ANDERSON IMBERT, E. (1961). *Crítica interna*. Madrid. Taurus.

ARIZA VIGUERA, M. y otros (1981). *Comentario lingüístico y literario de textos españoles*. Madrid. Alhambra.

ARNAU, C. (1975). *El mundo mítico de Gabriel García Márquez*. Barcelona. Península.

AULLÓN DE HARO, A. (1984). *El ensayo en los siglos XIX y XX*. Madrid. Colección Lectura crítica de la literatura española, 16. Playor.

AYUSO, M. V. y otros (1990). *Diccionario de términos literarios*. Madrid. Akal.

BAQUERO GOYANES, M. (1970). *Estructuras de la novela actual*. Barcelona. Planeta.

————(1988). *Qué es la novela-Qué es el cuento*. Murcia. Secretariado Publicaciones Universidad.

BERISTÁIN, H. (1985). *Diccionario de Retórica y Poética*. México. Porrúa.

BOURNEUF, R. y OUELLET, R. (1975). *La novela*. Barcelona. Ariel.

BRIOSCHI, F y GIROLAMO, C. (1988). *Introducción al estudio de la literatura*. Barcelona. Ariel.

DÍEZ BORQUE, J. M. (1976). *Sociología de la comedia española del siglo XVII.* Madrid. Cátedra.

DOMÍNGUEZ HIDALGO, A. (1984). *Iniciación a las estructuras literarias.* México. Porrúa.

ESCARPIT, R. (1970). *Sociología de la literatura.* La Habana. Instituto del Libro.

FERNÁNDEZ, P. H. (1979). *Estilística.* Madrid. Porrúa.

FORSTER, E. M. (1985). *Aspectos de la novela.* Debate (2ª edic.)

GALÁN FONT, E. (1989). *Claves de la "Casa de Bernarda Alba".* Madrid. Ciclo.

GULLÓN, G. y GULLÓN A. (1974). *Teoría de la novela.* Madrid. Taurus.

JILL LEVINE, S. (1975). *El espejo hablado.* Caracas. Monte Ávila editores.

JOSEPHS, A. y CABALLERO, J. (1981). Edición de *La Casa de Bernarda Alba.* Madrid. Cátedra. Letras Hispánicas, 43.

KAYSER, W. (1948). *Interpretación y análisis de la obra literaria.* Madrid. Gredos, 1976. (4ª ed.).

LAPESA MELGAR, R. (1948). *La trayectoria poética de Garcilaso.* Madrid. Revista de Occidente.

————(1968). *Introducción a los géneros literarios.* Salamanca. Anaya.

LÁZARO CARRETER, F. (1980). "La literatura como fenómeno comunicativo", en *Estudios de Lingüística.* Barcelona. Crítica.

LUDMER, J. (1972). *Cien años de soledad: una interpretación.* B. Aires. Tiempo Contemporáneo.

MARCHESE, A. y FORRADELLAS, J. (1986). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria.* Barcelona. Ariel.

MARICHAL, J. (1984). *Teoría e historia del ensayismo hispánico.* Madrid. Alianza Universidad.

METZELTIN, M. (1988). *Lingüística textual y análisis de textos hispánicos.* Murcia. Servicios de Publicaciones Universidad.

PARAÍSO, I. (1988). *El comentario de textos poéticos.* Gijón. Ediciones Júcar.

PAVIS, P. (1980). *Diccionario del teatro.* Barcelona. Paidós.

QUILIS, A. (1978). *Métrica española.* Madrid. Ediciones Alcalá (4ª ed.).

REYES, A. (1985). *La experiencia literaria.* Barcelona. Bruguera.

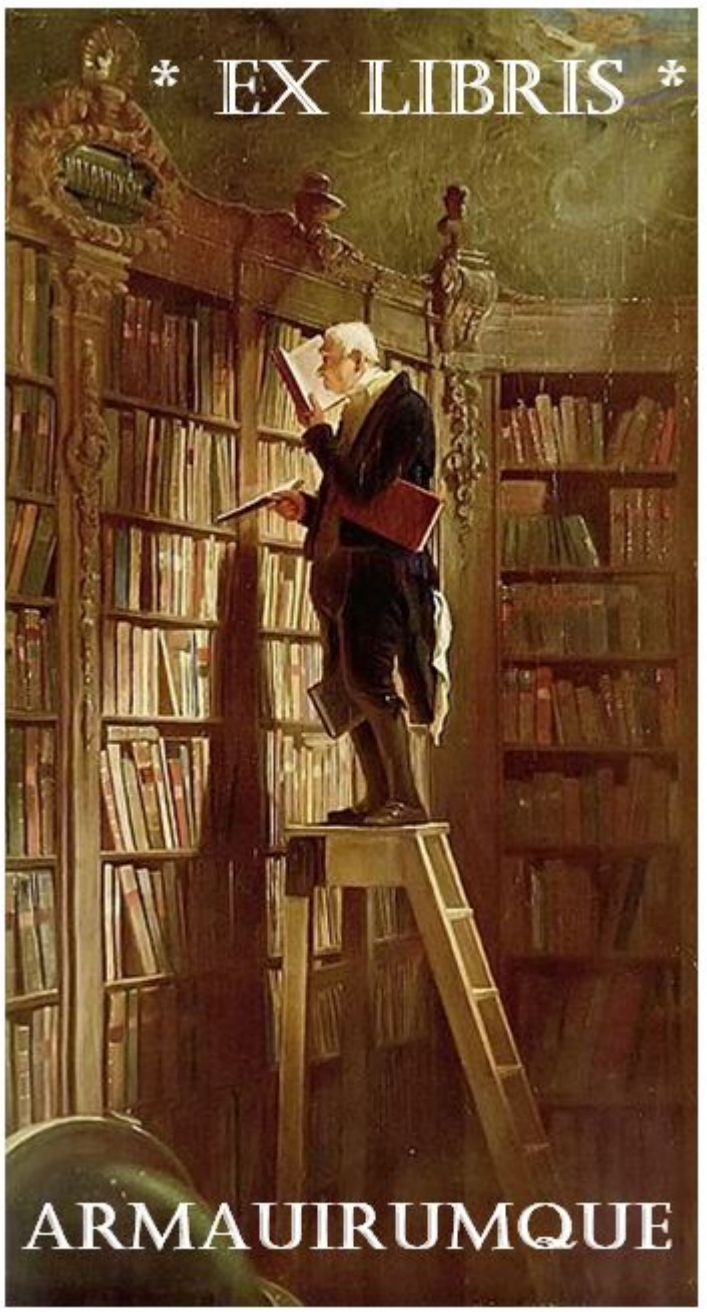
SALVAT, R. (1988). *El teatro como texto, como espectáculo*. Barcelona. Montesinos (2ª ed.).

SELDEN, R. (1987). *La teoría literaria contemporánea*. Barcelona. Ariel.

SHAW, D. (1988). *Nueva narrativa hispanoamericana*. Madrid. Cátedra.

SPANG, K. (1979). *Fundamentos de Retórica*. Pamplona. EUNSA.

STAIGER, E. (1966). *Conceptos fundamentales de poética*. Madrid. Rialp.

VILLANUEVA, D. (1989). *El comentario de textos narrativos: la novela*. Gijón. Ediciones Júcar.

WELLEK, R. y WARREN, A. (1974). *Teoría literaria*. Madrid. Gredos (4ª ed.).